

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y

Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura

Comparada

Programa de Doctorado de Lenguajes y manifestaciones artísticas y  
literarias

**H. P. Lovecraft y la ficción científica: género, poética y  
sus relaciones con la literatura oral tradicional**

Fernando Darío González Grueso

Tesis doctoral

dirigida por el Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño

Septiembre de 2011



Dedico esta investigación al Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño, por su guía, por su consejo y por devolverme la ilusión. También a otros grandes profesores e investigadores sin cuya ayuda habría sido imposible finalizar esta tesis: el Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé, D. Sunand Tryambak Joshi y el Dr. Alberto Montaner.

También quisiera hacer mención explícita al departamento de español y a la voluminosa biblioteca de la Universidad de La Trobe

Y por supuesto, dedico este trabajo a Hiromi Ishihara, por su paciencia, y a mis padres y a mis hermanos, por su interés y su ayuda inestimables, en especial, a mi padre, D. Fernando González Asensio.



## Índice:

0. Introducción	1
1. La ficción científica. Nueva perspectiva pluricultural	6
1.1. La cuestión del género	13
1.1.1. Definición	13
1.1.2. Denominación de género literario	18
1.1.3. Relaciones con lo fantástico y clasificación	24
1.1.3.1. Lo fantástico	24
1.1.3.2. Vínculos y clasificación	34
1.1.4. Hacia una nueva clasificación	40
1.1.4.1. Evolución del concepto literario de ficción científica	40
1.1.4.2. Modelo expositivo por esferas. Metáfora del cosmos	48
1.2. Características generales	56
1.2.1. Temas	57
1.2.1.1. Mundos imaginarios	57
1.2.1.2. Seres imaginarios	60
1.2.1.3. Género y sexo	64
1.2.1.4. Raza	67
1.2.1.5. Inventos y descubrimientos científicos y tecnológicos	69
1.2.1.6. Religión	72
1.2.1.7. Mito	76
1.2.1.8. La vinculación de la temática con la tradición oral	79
1.2.2. Modelos científicos	83
1.2.2.1. El método científico	83
1.2.2.2. Física y Astronomía	85
1.2.2.3. Computadoras e inteligencia artificial	88
1.2.2.4. Las Ciencias naturales	90
1.2.2.5. Psicología	97

1.2.2.6. Otras ciencias	100
1.2.2.7. Pseudociencia	103
1.3. Tipologías	105
1.3.1. Tipos y estilos	106
1.3.1.1. Ópera/Opereta espacial	106
1.3.1.2. Ficción científica “dura” o “rigurosa”	110
1.3.1.3. Utopías y distopías	112
1.3.1.4. Ucronías	114
1.3.1.5. Ciberpunk	116
1.3.1.6. Ficción científica japonesa	120
1.3.2. Tipología por funciones	122
1.4. Evolución cronológica de la ficción científica	124
2. H. P. Lovecraft	185
2.1. Vida y obra	187
2.2. La génesis del escritor	202
2.2.1. Influencias	202
2.2.2. El lugar de H. P. Lovecraft en la cultura y literatura contemporánea	210
2.3. Influencias y reflejos de las culturas oral y popular en su obra narrativa	219
2.3.1. Cultura folclórica y cultura popular en H. P. Lovecraft	219
2.3.2. La mitología de H. P. Lovecraft	223
2.4. H. P. Lovecraft y su subgénero: El horror de inspiración cosmogónica	228
2.4.1. El horror de inspiración cosmogónica	230
2.4.2. El <i>Necronomicon</i> . Metaliteratura	233
2.4.3. Clasificación de su obra por esferas	237
2.5. La ficción científica en H. P. Lovecraft	241
2.5.1. Su relación con la ciencia y la ficción científica	241
2.5.2. Caracterización	244
2.5.3. Las obras de ficción científica	252
3. Las relaciones entre los mitos y la ficción científica. Comparativa	260
3.1. Los mitos y su relación con la ficción científica	264

3.2. La épica, la epopeya y su relación con la ficción científica. Un acercamiento heterogéneo	273
3.2.1. Caracterización	275
3.2.2. Tipologías	277
3.3. La oralidad en la epopeya y en la épica	283
3.3.1. Mundo oral frente a mundo escrito	283
3.3.2. Características de lo oral	287
3.3.3. El autor y/o cantor y su técnica: canto, recitado, salmodia	292
3.4. Comparación de temas, tipos y motivos. El ámbito del héroe	298
3.4.1. El héroe traductor / El antihéroe no traductor	306
3.4.2. El héroe penetrador / El antihéroe penetrado	317
3.4.2.1. Lo estrecho	319
3.4.2.2. Lo ancho	327
3.4.2.3. Cuerpos cerrados / Cuerpos abiertos	333
3.4.3. El círculo mágico	343
3.4.4. El héroe donador. Lo dado / Lo recibido	350
4. Conclusiones	361
5. Bibliografía	369
5.1. Bibliografía básica	369
5.2. Otra bibliografía relevante	388

## 0. Introducción

La presente tesis tiene como objeto, por un lado, los estudios de la ficción científica, su poética y la cuestión del género literario, y por otro, las relaciones de sus temas, tipos y motivos con las literaturas tradicionales orales, y en concreto con la epopeya. Un autor esencial en este tipo de relaciones, y a nuestro parecer, el primero en establecer un vínculo directo entre los mitos y la ficción científica es Howard Phillips Lovecraft, por lo cual, hemos creado un capítulo *ex profeso* para estudiar su obra y utilizarla como paradigma en la comparación.

El trabajo de investigación consta esencialmente de las siguientes partes: El primer capítulo, que resumirá el estado de la cuestión de los estudios sobre la *ficción científica*, o *ciencia ficción*, como es conocida popularmente, comenzará con una exposición de la teoría del género y su encasillamiento en los esquemas literarios. Estudiaremos su definición y delimitación, su clasificación genérica y sus relaciones con lo fantástico, tras esto haremos una propuesta de un modelo expositivo de inspiración científica. Después, se tratarán sus características generales, con un estudio y propuesta de temas y modelos científicos y sus relaciones con la literatura tradicional oral. A continuación, expondremos las más importantes tipologías históricas y estilos que la crítica especializada ha delimitado, a las que añadiremos comentarios y análisis de nuestra propia cosecha, e introduciremos un tipo largamente olvidado por muchos estudios académicos: la particular ficción científica japonesa. Para terminar, se encontrará aquí una breve revisión comentada de la historia de



este tipo de literatura desde un punto de vista abierto, pues, en general, la crítica en inglés, más abundante e influyente, ha interpretado y cosificado este tipo de literatura como si fuera un género singular, en buena medida ajeno a estímulos y a influencias extranjeras. Hemos decidido adoptar una perspectiva pluricultural del estudio de la ficción científica, que a tenor de las lecturas que hemos realizado, creemos que es novedosa, pues los estudios anteriores no tomaban en consideración elementos del género —tanto en su poética, como en sus características y tipologías—, ni obras que no pertenecieran al ámbito cultural del investigador. Ese carácter monoligüe y monocultural de la teoría crítica será tratado en este capítulo.

Un segundo capítulo presentará a Howard Phillips Lovecraft atendiendo a su importantísima relación con la evolución de la ficción científica. Nos parece que la bibliografía que hay al respecto en español es escasa, muy parcial y poco sistemática. Y, en contra de lo que pudiera suponerse, tampoco contamos con demasiados estudios verdaderamente relevantes en inglés. Y dichos estudios se dedican a subrayar su faceta de escritor de literatura de horror, cuya influencia, ya mostraremos, es capital, sin embargo, y en palabras del gran estudioso de H. P. Lovecraft, Sunand Tryambak Joshi, no existe hasta la fecha ningún análisis conienzudo sobre su faceta de escritor de ficción científica. Por lo que esperamos que nuestra aportación en este capítulo sea interesante.

Hemos decidido utilizar a H. P. Lovecraft como base de la comparación en este trabajo porque este autor refleja perfectamente la situación de la ficción científica hasta su época, es decir, al igual que la ficción científica en general, Lovecraft muestra la necesidad de la confluencia de géneros literarios y elementos diversos para la producción de un relato y/o novela.

La simplificación que se ha estado haciendo sobre su obra, y que le ha relegado al campo del efecto del horror, ha obviado en gran medida su gran importancia para la

confección de la literatura de ficción científica, además de sus esenciales vínculos con lo tradicional folclórico. Demostraremos aquí que H. P. Lovecraft fue tan buen conocedor de las mitologías antiguas, de las leyendas de orígenes, de épicas, de epopeyas y de los cuentos tradicionales, como de la ciencia de su tiempo.

El último capítulo primero abordará las relaciones entre los mitos y la ficción científica, para pasar al estado de la cuestión de los estudios actuales sobre épica y la influencia de la oralidad en su composición de tipos, motivos y temas. A este respecto no tomaremos partido por ninguna de las dos grandes escuelas en litigio en el terreno internacional: ni por los oralistas ni por los tradicionalistas; ya que tanto una como otra han dejado ver que sus propuestas no eran siempre ni irrefutables, ni definitivas. Por esta causa, creemos que lo más conveniente es aplicar parámetros diferentes, dependiendo del texto concreto al que nos estemos enfrentando. De hecho, entendemos la épica, y en concreto la epopeya, como un repertorio literario encuadrado dentro del universo, más amplio, de la literatura oral tradicional —en el que están presentes también los cuentos, las leyendas, los mitos, etc—. Y, además, desbordado hacia otros horizontes marcados por la escritura —desde los acuñadores de la vulgata de Homero, hasta H. P. Lovecraft y el cine épico actual. Entendemos que sus ingredientes y poética son, por tanto, difícilmente interpretables solo a partir de las teorías que consideran la épica y la epopeya como un género relativamente identificado, cerrado, y autosuficiente.

Dentro de este capítulo, habrá un apartado especial dedicado a establecer una comparación entre algunas constantes, motivos y argumentos significativos en las epopeyas orales y diversos paralelos tomados de la ficción científica. Tomaremos como núcleo de la comparativa la figura del héroe, ya extensamente estudiada. Esta comparación está justificada porque una de las principales razones —en muchas ocasiones podemos decir que casi exclusiva— que se han aducido para declarar la ficción científica como género ha sido

lo característico de su temática. Cosa que ya ha sido discutida anteriormente en relación al argumento de una obra<sup>1</sup>.

Esta investigación parte de varias hipótesis principales que serán estudiadas a lo largo de los tres capítulos: Una primera que vincula las tres partes de esta tesis y que muestra la influencia que la literatura narrativa oral tradicional ha tenido sobre la literatura de ficción científica, literatura ésta que ha mantenido y perpetuado muchos elementos de la primera, adaptándolos a los últimos siglos. La segunda corresponde al primer capítulo de la tesis, y trata de probar que la ficción científica es un género literario independiente que no es una rama de lo fantástico y abierto, con un núcleo de obras que conforman un estilo, y que representan la ficción científica más pura, y una mayoría de otras obras que gravitan entre géneros. Una tercera hipótesis, que también se tratará en el primer capítulo, es la que pretende establecer un punto de inflexión temporal y sociológico en la escritura de ficción científica. En la cuarta hipótesis, intentaremos mostrar al verdadero H. P. Lovecraft, sin prejuicios ni intercesiones, tan abundantes en la crítica literaria, y que como ya veremos, se fundamentan principalmente en las ideas políticas del escritor y en la imagen que sus discípulos dieron de él. Añadiremos a nuestro análisis un estudio de su ficción científica, alejada de sus relatos de horror, y nos aventuraremos a proponer a nuestro autor como el enlace básico e introductor de los mitos y el horror dentro del género de la ficción científica.

Para la teoría del género literario de la ficción científica, se hará una revisión de los textos capitales al respecto, entre los que se incluyen trabajos de la teoría marxista de Darko Suvin y Stanislaw Lem, e importantísimas obras de Eric S. Rabkin, Mark R. Hillegas, Paul Kent Alkon, Robert Scholes, y Roger Luckhurst, amén de otros autores importantes de la

---

<sup>1</sup> Véase al respecto Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008, pp. 54-55.

teoría del género como David Roas, Irène Bessière, Jean Bellemin-No l y Tzvetan Todorov, y por supuesto, el último trabajo recopilatorio de la Universidad de Cambridge.

La mayoría de la bibliografía referente a H. P. Lovecraft procede de aficionados, amigos y detractores del autor, por lo que se ha decidido manejar principalmente los trabajos los valiosos trabajos de Sunand Tryambak Joshi, los textos de Peter Cannon y Philip A. Shreffler, y las cartas ensayísticas y obras del propio autor.

En lo relativo al análisis y comparación de los temas, motivos y tipos se han seleccionado, por un lado, textos épicos y mitológicos como el *Beowulf*, el *Cantar de los Nibelungos*, las *Eddas*, el *Gilgamesh*, la *Iliada*, la *Odisea*, el *Popol Vuh* y las epopeyas de Ey  Moan Ndong tituladas *El extraño regalo venido del otro mundo*, *Akoma Mb  ante el tribunal de Dios* y *Mbuandong el antropófago*. Por otro lado, se han tomado obras de ficción científica de H. P. Lovecraft, varios textos de autores cumbre de la ficción científica —Aldous Leonard Huxley, Cormac McCarthy, H. G. Wells, Isaac Asimov, Jules Verne, Leopoldo Lugones, Richard Matheson, Stanley G. Weinbaum, Ursula K. Le Guin y William Gibson—, además de algunas de las películas clave del género.

Por último, el elenco de teorías-marco y de instrumentos interpretativos del tercer capítulo ha sido construido a partir de las obras de teóricos como Claude Lévi-Strauss, John Miles Foley, José Manuel Pedrosa, Mijail Bajtin, Mircea Eliade, Victor Turner, y Wayland D. Hand, entre otros. A esta lista se han a nadido algunos elementos que consideramos importantes y que proceden de un análisis concienzudo por nuestra parte. Utilizaremos para todo ello los métodos de la literatura comparada, de la teoría de la literatura y de la antropología cultural, con un enfoque bastante humanista y conciliador, que estimamos que encaja perfectamente en un departamento de literatura comparada.

## 1. La ficción científica. Nueva perspectiva pluricultural

Antes de comenzar a tratar diversos aspectos de la ficción científica<sup>2</sup>, convendría hacer una serie de comentarios sobre tres temas que deberían servir como marco contextual y punto de partida para cualquier acercamiento a este género.

Debemos mencionar el hecho constatado a través de la bibliografía consultada de lo que podríamos denominar anglofilia de los estudios. Por lo general, en la crítica en lengua inglesa, los espacios reservados para los autores que no escriben en esa lengua son seriamente inferiores. Según nuestra investigación, la excepción a la regla son Jules Gabriel Verne (más conocido como Jules Verne) y Stanislaw Lem. Se pueden encontrar innumerables apreciaciones totalmente, o parcialmente subjetivas. Ejemplo de ello son las que ofrecen Robert Scholes y Eric S. Rabkin, que afirman que H. G. Wells merece un comentario particular, al margen de otros autores, por lo que desdeñan, entre otros, a Jules Verne<sup>3</sup> Su visión de los estudios sobre ficción científica se asientan sobre una elección de significantes bastante *mono-culturales*, tanto en la elección de la terminología, como en los ejemplos que proponen de autores y obras. Sirvan como modelo del pensamiento que impregna muchos de estos estudios literarios sobre la ficción científica, las palabras del Dr. Donald Davie, y que Robert Conquest hace suyas:

---

<sup>2</sup> El término ciencia ficción es una mala traducción del inglés original *Science Fiction*. Dos traducciones correctas vendrían a ser las siguientes: ficción científica o ficción de la ciencia, que se ajustan más al significado en inglés, puesto que se trata de ficcionar asuntos concernientes a la ciencia. En este trabajo hemos optado por la primera de ellas al ser más económica.

<sup>3</sup> Véase Robert Scholes y Eric S. Rabkin, *Science Fiction. History. Science. Vision*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1977, pp. 14-15.

En primer lugar, se afirma que una apreciación de la literatura extranjera es un requisito definitivo. Se dice que cierto poeta ha asimilado a Laforgue. Este tipo de proclama muestra una insensibilidad y una arrogancia que es difícil de comprender. El número de escritores ingleses que pueden apreciar el verso francés, como verso, debe ser, de hecho, muy pequeño<sup>4</sup>.

Por extensión, y relacionado con lo anterior, encontramos en la bibliografía cierto punto de vista de occidentalista. Entendible, que no justificable, porque no se puede negar que la sociedad occidental ha esparcido sus ideales y cultura por todo el mundo, y una representación de esta expansión es la literatura, y en especial la literatura *postcolonial*. La ficción científica es la expresión de dos elementos básicos del ideario occidental contemporáneo:

El primer elemento es la fe baconiana de que por la investigación sistemática de la naturaleza del hombre se pueden dominar los secretos de este misterioso universo; y más aún, mejorar la condición humana. [...] El segundo elemento [...] es la creencia de que el universo es una máquina, indiferente al hombre, y de que adolece de un plan o propósito divino<sup>5</sup>.

Un segundo asunto a comentar es cierta ignorancia que se posee sobre la ficción científica, tanto del público general como de la crítica<sup>6</sup> de los dos primeros tercios del siglo XX, y que en muchos casos la identificaba con historias de naves espaciales, coches que vuelan y extraterrestres asesinos. Un gran sector de la crítica literaria continúa todavía atacando a la ficción científica por el importante papel que ejerce la ciencia sobre la obra al

---

<sup>4</sup> Traduzco de Robert Conquest, "Science Fiction and Literature", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 44.

<sup>5</sup> Traduzco de Mark R. Hillegas, "Science Fiction as a Cultural Phenomenon: A Re-Evaluation", *SF: The other side of Realism*, ed. Thomas D. Clareson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 272-273. Hillegas presentó este artículo como parte de un trío de comunicaciones en la reunión general ASA, en MLA Washington, en diciembre de 1962, bajo el título "The cowboy, The Detective, and the Spaceman". Posteriormente se publicó en *Extrapolation*, 4, mayo de 1963, pp. 26-33.

<sup>6</sup> Hillegas, "Science Fiction as a Cultural Phenomenon", p. 272. El autor nos alerta sobre la falta de trabajos críticos hasta la fecha de publicación de su obra, 1971.

constreñir las posibilidades de la ficción<sup>7</sup>. También censura a este gran número de académicos la asociación de esta literatura al *Pulp*<sup>8</sup>, al haberse visto difundida de la mano de revistas populares entre los años 30 y 50 en EE.UU. Por otro lado, varios representantes de la ciencia critican en muchas ocasiones el tratamiento de lo científico en las obras, y lo definen como pseudociencia<sup>9</sup>. En conclusión, observamos que este género ha encontrado mucha oposición desde los dos ámbitos que lo conforman.

Pese a todo lo expresado anteriormente, el florecimiento de los estudios a partir de los años 70, ha arrojado bastante luz sobre este prejuzgado género. Si debiéramos listar las obras capitales de la crítica literaria versada sobre la ficción científica, podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el primer trabajo académico serio fue el de J. O. Bailey, titulado *Pilgrims Through Space and Time*, de 1947, y que desafortunadamente fue ignorado<sup>10</sup>. A continuación, destacarían *New Maps of Hell*, de Kingsley Amis, en 1960, que recoge sus clases magistrales en la universidad de Princeton; el artículo “The Imagination of Disaster”, de Susan Sontag, fechado en 1966, y que estudia la ficción científica en el cine; la colección de trabajos de Thomas Clareson titulada *SF: The Other Side of Realism*, editado por primera vez en 1970; el texto capital de la crítica marxista, *Metamorphoses of Science Fiction*, de Darko Suvin, publicado en 1979; y su homólogo de la crítica estructuralista, *Science Fiction. History. Science. Vision*, de Robert Scholes y Eric S. Rabkin.

A todo esto se puede sumar otro dato positivo: la institucionalización de los estudios críticos con la fundación de la *Science Fiction Research Association* (SFRA), en 1970, y la aparición de las primeras revistas de crítica literaria sobre este género en el Reino Unido, *Foundation*, en 1972, y en EE.UU., la *Science-Fiction Studies*, en 1973.

---

<sup>7</sup> Véase Istvan Csicsery-Ronay Jr., “Science Fiction/Criticism”, *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 44.

<sup>8</sup> Véase Csicsery-Ronay Jr., “Science Fiction/Criticism”, p. 45.

<sup>9</sup> Véase Csicsery-Ronay Jr., “Science Fiction/Criticism”, p. 44.

<sup>10</sup> Véase Csicsery-Ronay Jr., “Science Fiction/Criticism”, p. 50.

El tercer aspecto a tener en cuenta, es que a pesar del más que probable desconocimiento que se tiene sobre la ficción científica, esta ha logrado adaptarse al entorno del ser humano y asentarse en el mundo que nos rodea.

Según Robert Scholes, en cada época se han tomado determinadas formas literarias como canónicas, y otras han sido forzadas al ostracismo, bien por considerarse que eran demasiado esotéricas<sup>11</sup>, bien por ser de origen humilde<sup>12</sup> —y entre ellas, lo que nosotros identificamos como tradicional oral. Con el tiempo, las formas pasan a ser rígidas, amaneradas en cierto sentido, y eso se debe a que se expresen los recursos expresivos hasta su extenuación, o a que los cambios sociales demandan otro sistema de expresión literaria. Scholes se pregunta qué hace a una forma determinada ser dominante, y expone un ejemplo comparativo: el florecimiento de la clase media no favoreció la aparición de la novela, sino que determinados factores sociales favorecieron la aparición de tanto la clase media, como de la novela. Y continúa diciendo que dentro de la novela misma:

podemos trazar el amanecer y la caída de la dominación de la ficción sentimental en el siglo XVIII, de una ficción más sociológica e histórica en el XIX, y finalmente [...] una ficción psicológica a principios del XX<sup>13</sup>.

A estas formas las coloca bajo la clasificación de realismo, frente al que sitúa el estilo gótico, origen del género fantástico para cierta parte de la crítica. Dos modelos de realidad que han ido parejos y de la mano desde el origen de la literatura, escrita y oral.

Según afirma Darko Suvin, el éxito de la ficción científica se ha debido a dos factores: Primero, porque ha afectado a algunos estratos sociales clave, como son los recién graduados del bachillerato, los escritores jóvenes, y un tipo de lector general atraído por los

---

<sup>11</sup> En su significado primigenio: 'oculto o reservado'.

<sup>12</sup> Véase Robert Scholes, "The Roots of Science Fiction", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 48-51.

<sup>13</sup> Traduzco de Scholes, "The Roots of Science Fiction", p. 51.



valores y temas de la ficción científica<sup>14</sup>. Esto se ha dado especialmente en los países industrializados que arrancaron su carrera tecnológica en los años 50 del siglo pasado. Y segundo, porque ha mantenido siempre estrechas relaciones con otras formas de literatura, como más tarde demostraremos en el punto 1.3., e incluso con la ciencia, pues ésta se ha servido en ocasiones de la literatura para expresar sus contenidos<sup>15</sup>, especialmente en las ciencias de la salud.

Podemos rastrear la fuerte influencia que ha ejercido sobre el mundo contemporáneo desde diversos ámbitos. Desde la ciencia, donde las obras de ficción científica han sido inspiración directa e indirecta de numerosos avances científicos e inventos mecánicos, nótese a modo de ejemplo la descripción del tamaño y la velocidad de rotación de las dos lunas de Marte, Phobos y Deimos, dadas por Jonathan Swift en su libro *Gulliver's Travels*, de 1726, más de cien años antes de su descubrimiento astronómico; o la película *Fantastic Voyage*, de 1966, en la que se describe un viaje intravenoso de un equipo de científicos, en un submarino diminuto, y cuya idea básica ha cobrado vida en la medicina gracias al micro-robot submarino inventado en 2007 por los doctores Nir Schwalb del Colegio de Judea y Samaria, y Oded Salomón del Instituto de Tecnología de Israel, y que parece ser una gran herramienta para la lucha contra el cáncer<sup>16</sup>.

Navegando entre la ciencia, la moral y la ética, encontramos el último dilema de la robótica. Los gobiernos de Japón y Corea del Sur han creado un código ético para prevenir los abusos de los robots por parte de los humanos y viceversa. Para ello parten las leyes de la robótica que abren la novela de Isaac Asimov, *I Robot* [1950], y a partir de ellas han

---

<sup>14</sup> Véase Darko Suvin, "On the Poetics of the Science Fiction Genre", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 57.

<sup>15</sup> Es interesante al respecto, el artículo siguiente: Carlos Elías, "En la ciencia también hay literatura. Análisis de elementos literarios en las obras científicas de Galileo y Darwin", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, n° 33. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/grancien.html> [visita el 01/03/2011].

<sup>16</sup> Probablemente los dos ingenios mecánicos más famosos que ha creado la ficción científica, y que la ciencia ha reproducido, sean el submarino de Jules Verne y el tanque de H. G. Wells.

creado una carta ética de los robots, siguiendo los dictámenes y las opiniones de un comité de expertos, entre los que se cuentan escritores de ficción científica<sup>17</sup>.

La influencia que la literatura de ficción científica ha ejercido sobre la política se puede rastrear en el campo de la política internacional, donde encontramos a varios escritores que han tomado parte muy activa en la sucesión de acontecimientos mundiales. Y uno de los ejemplos más recientes es el de la convocatoria de Robert A. Heinlein, Gregory Benford, Poul Anderson, Larry Niven y Dean Ing, entre otros escritores de ficción científica, para formar un comité oficial, llamado *Citizen's Advisory Council on National Space Policy*, cuyo fin era aconsejar al presidente Ronald Reagan sobre su *Strategic Defence Initiative*<sup>18</sup>, o lo que la prensa llamó *Star Wars*<sup>19</sup>. Esta iniciativa estratégica de defensa fue la que comenzó la creación del escudo antimisiles que el anterior presidente de EE.UU., George W. Bush, comenzó a construir por todo el mundo, y que tanta tensión está creando en los últimos tiempos. Los medios de comunicación británicos, estadounidenses y australianos parecen decididos a encontrar una segunda Guerra Fría, dada la desazón que esto le está causando a las instituciones nacionales rusas, y dados los últimos conflictos diplomáticos y de espionaje entre el Reino Unido, EE.UU., y Rusia. No faltaron detractores entre los escritores de ficción científica a estas ideas nacionalistas e imperialistas, entre los que se contaban Isaac Asimov y Ray Bradbury. Deberíamos señalar que tiempo atrás, al final de la verdadera Guerra Fría, Ursula K. Le Guin hizo un llamamiento a la concordia en su libro *The Dispossessed* [1974], en el que los habitantes de *Anarres*, una gran luna árida, se van del planeta *Urras*, que posee un sistema económico

---

<sup>17</sup> Estas noticias se pueden encontrar en cualquier medio de comunicación con fecha del 7 de marzo de 2007, y del 19 de abril de 2007. Véanse por ejemplo VV.AA., “Los dilemas éticos de la robótica”, *El País Digital*, URL: <http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/dilemas/eticos/robotica/elpepatec/20070307/elpepatec1/Tes> [visita el 19/04/2007]; y Tomás Delclós, Delclós, Tomás, “Japón y Corea del Sur preparan leyes para regular la conducta de los robots”, *El País Digital*. URL: [http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/Japon/Corea/Sur/preparan/leyes/regular/conducta/robots/elpepateccib/20070419/elpeibrec\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/Japon/Corea/Sur/preparan/leyes/regular/conducta/robots/elpepateccib/20070419/elpeibrec_1/Tes) [visita el 07/03/2007].

<sup>18</sup> Para ver el enfrentamiento que esto ha causado entre los escritores de ficción científica más proclives a la defensa de los valores nacionales, y los más pacifistas, véase Kathryn Cramer, “Hard Science Fiction”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 192-193.

<sup>19</sup> Véase Cramer, “Hard Science Fiction”, p. 192.

capitalista, y sobreviven y alcanzan una mayor felicidad con un sistema sin posesiones que nos hace recordar el socialismo marxista.

En cuanto a la política española, podemos destacar la obra *1945, el advenimiento del comunismo libertario* [1933], de Alfonso Martínez Rizo, en la que se proyecta una destrucción del capitalismo —aunque no se presagia la Guerra Civil. Junto a este autor de sabor republicano, aparecieron otros escritores durante el período de la Segunda República, que se centraron también en las utopías científicas, como Antonio Ocaña, Federico Urales, José Maceira y Juan López<sup>20</sup>. Todo este material propagandístico, no sólo literario, tuvo una gran difusión durante la Guerra Civil y sirvió para dar ánimos, en este caso, a las tropas republicanas<sup>21</sup>.

Por último, cabe decir que el éxito popular de la ficción científica se ve reflejado en todos los aspectos de la vida contemporánea, no sólo en la literatura, donde además de las innumerables películas —su principal medio de difusión—, se han llegado a hacer musicales como *The Rocky Horror Picture Show*, inspirado en la obra de Mary Shelley *Frankenstein*. También afecta a la televisión, con series como *Logan Run*, la popular *Star Trek*, o la más reciente *Stargate*, o con programas infantiles como los *Teletubbies*, o incluso anuncios. Podríamos añadir un largo etc con expresiones de literatura y Literatura, cine, comunicación, y uno de los artículos más difundidos, los tebeos, con *Superman*, *Flash Gordon* y *X Men* como varios de los más relevantes<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Para más información véase Vicente Muñoz Puelles, *La ciencia ficción*, Valencia, Editorial La Máscara, 1998, p. 50.

<sup>21</sup> Para más información sobre los planteamientos de ideologías que se han empleado en la ficción científica para un uso politizado, véase Alberto García-Teresa, “Las aventuras de Emmanuel Goldstein. Usos ideológicos en la ciencia ficción”, en *Jabberwock. Anuario de ensayo fantástico*, dir. Arturo Villarubia y Alberto García-Teresa, Madrid, Bibliopolis, 2007, vol.II, pp. 7-36.

<sup>22</sup> Para más información léase Javier Rodríguez Pequeño, “La ciencia ficción y la literatura popular”, en *Cuadernos del Lazarrillo*, n° 7, Salamanca, AITIPE, enero-abril 1995, pp. 22-25.

## 1.1. La cuestión del género

### 1.1.1. Definición

Esta breve sección nos va a ayudar a mostrar el desconocimiento que sobre el género de la ficción científica tienen tanto el público general, como cierta parte del mundo académico.

Las definiciones en los diccionarios al uso no nos permiten aclarar el estatus de la ficción científica, y ni tan siquiera ofrecen una imagen clara —en el caso de que ofrezcan definición, pues el diccionario de María Moliner no ofrece ninguna. En el DRAE, el término “ciencia” aparece por primera vez en la edición de 1803<sup>23</sup>, y el lema “ciencia ficción”, como entrada en “ciencia”, se recoge por vez primera en 1983, que desde entonces no se ha modificado y que viene a decir lo siguiente:

'Género de obras literarias o cinematográficas, cuyo contenido se basa en hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro'<sup>24</sup>.

Como se puede comprobar, esta definición adolece de exactitud, por cuanto mucha literatura de este tipo se basa en el pasado, en el presente, e incluso en un espacio atemporal. Por otro lado, y de forma positiva para nuestros intereses, expresa la idea de género, una idea que no comparten los diccionarios de términos literarios de lengua inglesa que hemos cotejado:

---

<sup>23</sup> Véase la edición escaneada del *DRAE* de 1985 en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en <http://buscon.rae.es> [visita el 02/03/2011].

<sup>24</sup> Real Academia Española, *DRAE*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001, Tomo I, p. 550.

Ficción científica: Narrativa escrita o en pantalla que trata sobre proyecciones de la ciencia moderna, particularmente el viaje espacial y los mundos en el espacio exterior<sup>25</sup>.

Ficción científica: Novelas e historias que tratan de logros de la ciencia, normalmente en su forma especulativa<sup>26</sup>.

Ficción científica, una rama popular de la prosa de ficción que explora las probables consecuencias de algunas improbables e imposibles transformaciones de las base de la condición de la existencia humana (o de formas inteligentes no humanas<sup>27</sup>).

A partir de estas definiciones, observamos que la ficción científica sigue sin tener buena recepción en buena parte de la crítica literaria en inglés. Las definiciones son escuetas y sin demasiadas explicaciones. Todo lo contrario encontramos en algunos ejemplos de diccionarios educativos de términos literarios en lengua española, donde además, se puede apreciar muy claramente el concepto de ficción científica en el público general:

Ciencia Ficción (Del latín scientia y fictio-onis, formación creación) Novela romántica en la que se tratan aspectos reveladores del comportamiento humano desde un futuro utópico. [J. Ignacio Ferreras, 1972].

La novela de ciencia ficción es una variante de la novela de aventuras [...] La ciencia ficción es un género narrativo que ha alcanzado un extraordinario desarrollo en el siglo XX. Arranca en cierto modo de la novela de aventuras, y sirviéndose de los adelantos técnicos, especula con ellos guiándose por la fantasía y la imaginación, y no sólo se adelanta a épocas futuras,

---

<sup>25</sup> H. L. Yelland, S. C. Jones, y K. S. W. Easton, *A handbook of Literary Terms*, London-Sydney-Melbourne, Angus & Robertson Publishers, 1983 [1950], pp. 168-169. Traduzco de: "Science Fiction: Narrative written or screened, dealing with projections of modern science, particularly space travel and worlds in outer space".

<sup>26</sup> Karl Beckson y Arthur Ganz, *Literary Terms. A Dictionary*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983 [1960], p. 226. Traduzco de: "Science Fiction: Novels and stories dealing, usually in speculative manner, with the achievements of science".

<sup>27</sup> Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990, p. 200. Traduzco de: "Science Fiction, a popular modern branch of prose fiction that explores the probable consequences of some improbable or impossible transformations of the basic condition of human (or intelligent non human) existence".

sino que además ofrece una reflexión sobre el comportamiento humano. Su origen hay que buscarlo en la literatura utópica<sup>28</sup>.

Ciencia Ficción “Expresión de origen inglés, acuñada por Hugo Gernsback en 1923 (*Scientifiction Issue*) para titular un número enteramente dedicado a la publicación de relatos de anticipación del futuro” [...] Gernsback en *Amazing Stories*, (1926) define: “un relato del tipo de los de Julio Verne, H. G. Wells, y E. A. Poe: una novela encantadora con hechos científicos y visiones proféticas.

En realidad se encuentra a medio camino entre el relato de utopía y la novela de aventuras. Los protagonistas suelen estar poco definidos psicológicamente, y, en general, no afloran en ellos motivaciones sentimentales [...] Los temas son de actualidad científica y social, y, a veces, subyace una posición crítica frente a la organización de la sociedad contemporánea<sup>29</sup>”.

Ciencia Ficción: “Denominación que recibe aquella producción literaria en prosa en la que predominan situaciones que no podrían darse en un ámbito real, pero cuya existencia se apoya en la posibilidad de un descubrimiento científico o técnico de cualquier índole, humana o extraterrestre [...]

- a) Temas: son múltiples, pero los más frecuentes son los viajes en naves espaciales y guerras entre mundos [...]
- b) Los personajes: humanos, hombres por manipulación genética o trasplantes, robots, androides y mutantes; monstruos o animales prehistóricos.
- c) El tiempo: es sincrónico, supuestamente se proyecta hacia el futuro, en una época en la que es posible concretar el entorno planteado [...]

La ciencia ficción se deriva de varias ramas de la literatura fantástica y se remonta a los inicios mismos de las visiones de los profetas proyectadas más allá del tiempo real<sup>30</sup>.

Merece un pequeño esfuerzo el comentar las definiciones que acabamos de ofrecer, puesto que nos aportarán nuevos datos, no solo de la concepción que se tiene en general de la ficción científica, sino también de la controversia sobre el origen del género:

---

<sup>28</sup> M<sup>a</sup> Victoria Ayuso, Consuelo García Guillarín y Sagrario Solano Santos, *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, Akal Ediciones, 1997 [1990], p. 61.

<sup>29</sup> Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 [1996], p. 151.

<sup>30</sup> González de Gambier, Emma, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, pp. 69-70.

La definición de M<sup>a</sup> Victoria Ayuso toma a su vez una de Juan Ignacio Ferreras<sup>31</sup> un tanto en desuso. Como elemento positivo, introduce la formación latina de la palabra, sin embargo, reduce el ámbito de aplicación a la utopía y al tiempo futuro; aspectos que son tan sólo una pequeña parte de un todo mucho mayor. En cuanto al origen, lo sitúa en la literatura utópica. La idea de posicionar la ficción científica como una variante de la novela de aventuras la hemos registrado en toda la bibliografía crítica que toma como modelo de origen del género a H. G. Wells, que ciertamente muestra unos lazos mayores con esta concepción de este tipo de literatura, y que además se sirve de adelantos técnicos para llevar a cabo especulaciones del futuro, que a su vez le sirven para la crítica social del comportamiento humano.

La definición de Demetrio Estébanez Calderón no lo es tanto, pues hace una presentación del término, y su origen, si bien este origen no es el primero según Paul Kent Alkon<sup>32</sup>, que afirma que las palabras *science fiction* aparecieron por primera vez en 1851, en una obra de William Wilson titulada *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject*. Por nuestra parte, hemos encontrado que Takayuki Tatsumi localiza el primer uso del término para referirse al género literario en la introducción a la novela *Secchubai*, de Suehiro Teccho<sup>33</sup>.

Estébanez Calderón toma el acercamiento que del género hizo Hugo Gernsback como definición. Hemos de añadir que esa definición de 1926, en apariencia tan simplista, no se aleja mucho de la realidad del fenómeno, aunque como la anterior, delimita el campo de acción a la novela. Y sin embargo, tampoco podemos “tomarla en serio”, ya que el

---

<sup>31</sup> M<sup>a</sup> Victoria Ayuso no cita la descripción bibliográfica de su fuente.

<sup>32</sup> Véase Paul Kent Alkon, *Science Fiction before 1900. Imagination. Discovers. Technology*, New York, Twayne Publishers, 1994, p. 8.

<sup>33</sup> Véase Takayuki Tatsumi, “Japanese and Asian Science Fiction”, *A Companion to Science Fiction*, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 326.

propio Hugo Gernsback bromeaba sobre la posibilidad de encontrar un todo definido a la fusión de esas dos palabras<sup>34</sup>.

Al igual que M<sup>a</sup> Victoria Ayuso, afirma que la novela de aventuras y la utopía son los modelos desde los que parte el género, y por lo tanto, acerca de nuevo la definición al concepto de la obra de H. G. Wells. En cuanto a los personajes, creemos que se centra en la denominada ópera espacial, para afirmar la simplicidad de la psicología de los personajes, característica que pasa por ser minoritaria en el resto de los estilos.

La definición de Emma González de Gambier aproxima la ficción científica a lo fantástico, y más aún a lo maravilloso, ya que sustituye el elemento mágico que da credibilidad a la historia maravillosa, por el científico y/o tecnológico. Se acerca a la definición previa el evitar la denominación de género literario; reduce el eje temporal de la acción a una proyección futura del presente; se inclina en la definición a una visión más francófona de esta literatura —cuyo exponente principal es Jules Verne—, al situar el centro de la trama en el descubrimiento científico o técnico que permite la especulación en el mundo real; y hace su gran aportación —al menos para los intereses de esta tesis—, al derivar la ficción científica de varias ramas de la literatura fantástica.

---

<sup>34</sup> Véase Roger Luckhurst, *Science Fiction*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2005, p. 64.



### 1.1.2. Denominación de género literario

No hemos encontrado hasta el momento una definición satisfactoria, y esto no se debe a la casualidad. John J. Pierce expone la obscura situación en la que nos encontramos de la siguiente manera:

“Género”, una palabra que una vez designó distintos tipos de expresiones literarias, como la novela, el relato o el ensayo, y que ahora se usa casi universalmente para designar una cierta forma de ficción popular. La ficción científica es, por lo tanto, un “género”, como la novela de romance [...]

[...] las principales ramas de críticos y teóricos rechazarían la noción de que la novela de Orwell [*Nineteen Eighty-four* (1949)] pertenece al mismo género que la de Heinlein [*Stranger in a Strange Land* (1961)]. Seguramente los editores nunca han pensado eso. *Nineteen Eighty-four* nunca ha sido publicada bajo el epígrafe de ficción científica, y nunca lo será, a pesar de que los críticos de ficción científica han pedido que se estudie como parte de la tradición de la anti-utopía [...] ¿cómo podemos clasificar a Ray Bradbury, o Ursula K. Le Guin en términos de género<sup>35</sup>?

Tras una atenta lectura de una ingente cantidad bibliográfica, logramos distinguir tres puntos de vista referentes a la clasificación de la ficción científica como género:

---

<sup>35</sup> Traduzco de John J. Pierce, *Odd Genre. A Study in Imagination and Evolution*, Westport y London, Greenwood Press, 1994, p. 3.

En un extremo encontramos a grandes estudiosos de la materia como Eric S. Rabkin y Darko Suvin. Eric S. Rabkin<sup>36</sup> ofrece una definición, que bien podría ser aplicable a la literatura fantástica:

Un trabajo pertenece al género de la ficción científica si su mundo narrativo es, al menos, de alguna manera diferente al nuestro, y si la diferencia está, aparentemente, contra los antecedentes de un cuerpo organizado de conocimiento<sup>37</sup>.

Eric S. Rabkin continúa explicando qué quiere decir con la terminología empleada. Afirma así, que la “diferencia” se refiere a una variación micro-contextual, es decir, si la variación implica un cambio de 180° y rompe la norma aceptada en el texto, entonces es fantástico, si la variación es meramente un uso insospechado, entonces es menos fantástico, ya que para él la ficción científica es sólo una extensión del género fantástico. Esa variación de un conocimiento aceptado es una de las principales características de la ficción científica. Más tarde, aclara que “el cuerpo de conocimiento organizado” comprende el cuerpo científico de cualquier ciencia, no sólo de las ciencias tecnológicas o naturales como ha venido siendo norma.

Darko Suvin, por su parte, tras unas breves introducciones a lo que será su definición, concluye lo siguiente:

La ficción científica es un género literario cuyas condiciones, necesarias y suficientes, son la presencia e interacción del extrañamiento y de la cognición, y cuyo mecanismo formal principal es un imaginativo marco alternativo al ambiente empírico del autor<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Véase Eric S. Rabkin, “Genre Criticism: Science Fiction and the Fantastic”, *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 91-93.

<sup>37</sup> Rabkin, “Genre Criticism: Science Fiction and the Fantastic”, p.91. Traduzco de: “A work belongs in the genre of *science fiction* if its narrative world is at least somewhat different from our own, and if that difference is apparent against the background of an organized body of knowledge”.

<sup>38</sup> Suvin, “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, p. 62. Traduzco de: “SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment”.

Darko Suvin toma la definición del extrañamiento del libro de Galileo traducido al inglés titulado *Short Organon for the Theatre* [1948], y escribe que “[Una] representación que extraña es una que nos permite reconocer su tema, pero al mismo tiempo no nos parece familiar<sup>39</sup>”. Aunque la definición intenta separar la ficción científica del mito, el cuento folklórico y lo maravilloso, con mayor o menor éxito, no logra distanciar el extrañamiento de lo neofantástico, donde también aparece. Si bien ese no era su propósito. Presenta, en definitiva, variaciones como el tratamiento desde el punto de vista empírico del autor, y los propósitos hacia los que se dirige el discurso. Es debido a estas dos diferencias por lo que preferimos adoptar esta definición como la que se habrá de tener en cuenta para nuestro concepto de ficción científica en la presente tesis.

En un punto intermedio de la discusión, encontramos autores que eluden conscientemente denominar género literario a la ficción científica. Ese es el caso de Kingsley Amis<sup>40</sup>, que afirma que es una clase de prosa:

Ficción científica es esa clase de prosa narrativa que trata de una situación que no podría aparecer en el mundo que nosotros conocemos, pero que crea una hipótesis basada en alguna innovación científica o tecnológica, o pseudo-científica o pseudo-tecnológica, cualquiera que sea su origen: humano o extraterrestre<sup>41</sup>.

Escritores, lectores y editores se han resistido durante mucho tiempo a definir géneros y subgéneros. Kathryn Cramer se hace eco de un ejemplo destacable: en 1999, el

---

<sup>39</sup> Suvin, “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, p. 62. Traduzco de: “[a] representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar”.

<sup>40</sup> Véase Kingsley Amis, “Starting points”, *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, p. 11.

<sup>41</sup> Kingsley Amis, “Starting points”, p. 11. Traduzco de: “Science Fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesised on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin”.

editor de la revista *Analog*, Stanley Schmidt, heredero del trabajo crítico de John W. Campbell, afirmó lo siguiente:

He estado diciendo últimamente que me gustaría desterrar el término “ficción científica dura”. Demasiada gente lo usa para significar algo mucho más preciso de lo que yo creo que es...La ficción científica es simplemente ficción en la cual algunos elementos de especulación juegan un papel tan esencial e integral que no puede ser eliminado sin colapsar la historia, y en los cuales el autor ha hecho un esfuerzo memorable para hacer parecer los elementos tan plausibles como sea posible<sup>42</sup>.

Hasta tal grado de enfrentamiento ha llegado la discusión, que los editores del *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a través de la pluma de Farah Mendlesohn, parapetan su argumentación de la siguiente manera:

La ficción científica es menos un género —un cuerpo de textos del cual uno puede esperar ciertos elementos argumentales y tropos específicos— que una discusión en curso<sup>43</sup>.

Poco después, Mendlesohn lanza un interrogante que no quiere responder y cuya respuesta deja en manos del lector, y de los ensayos que incluye en su antología:

Si la ficción científica fuera un género, podríamos conocer el contorno aproximado que tomamos. Si fuera una obra de misterio, habría algo para ser encontrado; si fuera una de romance en la que dos personas se conocieran, se crearía un conflicto y se enamorarían; si fuera una de horror, habría una intrusión de algo no natural dentro del mundo, que lo domaría o destruiría. Pero la obra de Egan, *Schild's Ladder* ofrece las tres líneas<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Traduzco de Cramer, “Hard Science Fiction”, p. 186.

<sup>43</sup> Traduzco de Farah Mendlesohn, “Introduction: reading science fiction”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 1.

<sup>44</sup> Traduzco de Mendlesohn, “Introduction: reading science fiction”, p. 2.

En el otro extremo encontramos autores que niegan la calificación de género, alegando definiciones normativas, no descriptivas, y que como Paul K. Alkon, llegan a denominarla uso narrativo:

La ficción científica debería ser definida, de hecho, como el uso narrativo de la ciencia para crear mitos, permitiendo nuevos puntos de vista a la imaginación<sup>45</sup>.

También hallamos estudiosos de la materia que irónicamente dicen que no saben qué se quiere significar con ficción científica; porque los lectores la identifican con el uso de tecnología, y porque muchas de las definiciones solamente buscan vender<sup>46</sup>.

A este extremo pertenecen augustos autores de ese y de otros tipos de literatura como Ursula K. Le Guin, que despliega en su obra *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, una serie de opiniones contrarias a la denominación de la ficción científica como género literario, ya que afirma que se trata de una mezcla, y que al menos en sus obras, las tradiciones del mito, la leyenda y el cuento se insertan en mundos futuros de *tecnofilia*<sup>47</sup>.

Otro insigne autor es Clive Staples Lewis, más conocido como C. S. Lewis, que a lo largo de su ensayo dedicado a la ficción científica, “On Science Fiction”, incluye obras como *The Time Machine* [1895], de H. G. Wells, dentro del género fantástico, y le aplica a las obras de este autor, a las de Arthur C. Clarke, y a las de Jules Verne el apelativo ficción de ingenieros. Continúa con la descripción de los efectos de la gravitación que ofrece Dante en su *Inferno* [1304-1308], y los asimila a un efecto de ficción científica. Arguye, por tanto,

---

<sup>45</sup> Alkon, *Science Fiction before 1900*, p. 7. Traduzco de: “Science Fiction might indeed be defined as the narrative use of science to create myths allowing novel points of view to the imagination”.

<sup>46</sup> Véase Judith Merrill, “What do you mean: Science Fiction”, *SF: The other side of Realism*, ed. Thomas D. Claeson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 53-55. La descripción bibliográfica del artículo original es la siguiente: Judith Merrill, “What do you mean: Science Fiction”, *Extrapolation*, 7, mayo de 1966, pp. 30-46, y diciembre de 1966, pp. 2-19.

<sup>47</sup> Conclusiones extraídas a raíz de la lectura del libro mencionado en el párrafo del cuerpo del texto. Véase Ursula K. Le Guin, *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1979.

que la ficción de ingenieros no es más que una de las expresiones de la literatura fantástica, y por eso, entre otras cosas, las revistas de literatura de EE.UU. nunca diferenciaron entre literatura de horror, de fantasmas, de monstruos, de hadas, y la de ficción científica<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup>Véase C. S. Lewis, "On Science Fiction", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 103-115.

### 1.1.3. Relaciones con lo fantástico y clasificación

#### 1.1.3.1. Lo fantástico

Según afirma Adolfo Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, la literatura fantástica es más antigua que las letras<sup>49</sup>. Podemos suponer que las narraciones de la fantasía nacieron con el ser humano, como un modo de expresar lo desconocido e irracional. Bioy Casares, llega a sugerir, con su correspondiente “tal vez”, que los primeros especialistas fueron los chinos, y lo ejemplifica más adelante en la antología con un microrelato de Chuang Tzu, del 300 a. de C. Unas líneas más abajo, y en el mismo párrafo, dice lo siguiente:

Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en inglés<sup>50</sup>.

Sin embargo, y a pesar de haber gozado de unos orígenes tan remotos, Tzvetan Todorov le dio fecha de defunción con el nuevo enfoque de la recepción de la verosimilitud que ofreció Franz Kafka en su novela *Die Verwandlung*<sup>51</sup> (*La metamorfosis*), en 1915. Tzvetan Todorov apoya su tesis en la inexistencia del elemento de la sorpresa en los personajes secundarios ante la presencia del protagonista *metamorfoseado*. Debemos hacer notar aquí que, sin entrar en los debates que ha suscitado esta opinión, creemos que la sorpresa puede afectar tanto a los personajes, como al lector. Si consideramos al lector

---

<sup>49</sup> Véase Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940, p. 7.

<sup>50</sup> Borges, Ocampo y Casares, *Antología de la Literatura Fantástica*, p. 7.

<sup>51</sup> Véase Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil, 1970, pp. 170-179.

como parte integrante de una obra literaria, existe sorpresa, pero en su experiencia como lector, ya que se sorprende de que no se sorprendan los otros personajes. Debemos añadir, que Tzvetan Todorov asienta la definición estructuralista de la literatura fantástica sobre el concepto de incertidumbre, que afecta tanto a los personajes, como a los narradores y a los lectores. Parece ser que en este caso quiso olvidar éste último elemento<sup>52</sup>.

Ya Rosemary Jackson afirmó que lo fantástico no había desaparecido y que había asumido nuevas formas<sup>53</sup>, a lo que Martha J. Nandorfy añade lo siguiente:

La etiqueta “literatura fantástica” no puede reducirse a una fórmula, puesto que designa entidades que requieren una constante redefinición. Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas. El significado más preciso de fantástico, ya sea en un contexto científico o artístico, será, pues, ‘potencial’; un potencial susceptible de actuación en la experiencia y en la expresión, en tanto en cuanto no se vea sometido a la práctica racional de la exclusión<sup>54</sup>.

Ante estas conclusiones no podemos objetar nada, no obstante, queremos hacer un breve comentario a la terminología que vamos a emplear de aquí en lo sucesivo en la tesis. Dado que puede haber confusión de significados bajo el vocablo de “fantástico”, al utilizar diversas traducciones, y textos originales en español, inglés y francés; y puesto que no creemos conveniente emplear la palabra fantasmagórico, por sus connotaciones psicoanalíticas en español derivadas del uso que Sigmund Freud hizo de él, y que además su definición en español no parece ser la que más se ajusta a nuestras intenciones, al eliminar

---

<sup>52</sup> O simplemente crear polémica. Tras una atenta lectura de su obra, entendemos que el sarcasmo es un elemento que prevalece en partes de su argumentación.

<sup>53</sup> Véase el artículo traducido del original en Martha J. Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, p. 253. Artículo original: Martha J. Nandorfy, “Fantastic literature and the Representation of Reality”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVI, Alberta, Universidad de Alberta, 1991, pp. 99-112. Nandorfy, a su vez, cita a Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Methuen, 1981, p. 17.

<sup>54</sup> Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, p. 259.



la racionalidad de su sentido<sup>55</sup>; creemos conveniente utilizar en nuestra tesis los términos fantasía y fantástico de diferente manera:

- Por fantasía entendemos 'la literatura que intenta reproducir a partir de la imaginación, y de forma consciente, entidades ideales en forma sensible, o de idealizar o distorsionar las reales'. Dentro de este grupo entra toda la literatura de lo que Tzvetan Todorov llamaba lo fantástico, junto con la alegoría y la poesía que él sí excluyó.
- Por género fantástico entendemos 'la literatura de este sub-género en concreto. La literatura que comenzó con el estilo gótico, y llega hasta nuestros días en la forma de lo que se ha venido a denominar neofantástico<sup>56</sup>'. De esta literatura nosotros excluiríamos conscientemente la ficción científica.

Tzvetan Todorov afirmó que la literatura fantástica era el nombre que se le daba a un tipo de literatura, “a un género literario<sup>57</sup>”, que se caracteriza por lo siguiente:

Esto nos lleva al corazón de lo fantástico. En un mundo que es de hecho nuestro mundo, el que conocemos, un mundo sin demonios, sálfiles, ni vampiros, sucede un acontecimiento que no puede ser explicado mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien experimenta el acontecimiento debe optar por una de dos posibles soluciones: o bien es una víctima de la ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo permanecen como lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente y es parte integral de la realidad, pero entonces esta realidad está controlada por leyes desconocidas para nosotros [...]

---

<sup>55</sup> La entrada que ofrece el diccionario de la RAE es la siguiente: fantasmagoría. (Del fr. *fantasmagorie*). 1. f. Arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica. 2. f. Ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento. Véase Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. URL: <http://buscon.rae.es>.

<sup>56</sup> En el punto 1.1.4.2. de la presente tesis retomaremos estas definiciones y las describiremos.

<sup>57</sup> Véase Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 7.

Lo fantástico ocupa la duración de esta incertidumbre. Una vez hemos elegido una respuesta u otra, se abandona lo fantástico, por un género vecino: lo misterioso o lo maravilloso. Lo fantástico es esa hesitación experimentada por una persona que conoce sólo las leyes de la naturaleza, y se enfrenta a un acontecimiento aparentemente sobrenatural<sup>58</sup>.

Irène Bessière está de acuerdo con Tzvetan Todorov en cuanto a que lo fantástico es la duración de la duda<sup>59</sup>, y añade lo siguiente para diferenciar la novela fantástica de la realista:

El acontecimiento es considerado en relación a la condición del individuo. El relato fantástico invierte esta perspectiva: dejando un amplio espacio a lo insoluble y a lo insólito, presenta a un personaje a menudo pasivo, porque examina la manera en la que las cosas suceden en el universo y extrae las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto [...]

La novela realista coloca el mundo bajo el doble signo de la necesidad y de la facticidad: hay una economía de lo real y de la historia, y una libertad del personaje. La narración fantástica generaliza la facticidad del universo, entendido como lo natural y lo sobrenatural. Es por eso que el relato de lo absurdo, basado en el juego de la facticidad y de la necesidad, puede devenir, como en la obra de Kafka, fantástico [...] en *La metamorfosis*, la pregunta que se hace no es “¿En qué me he convertido?”, sino “¿Qué me ha pasado?” Nótese que la conciencia de sí mismo del hombre-insecto permanece intacta y que sólo importa el enigma del acontecimiento.

Lo ominoso no es el yo, sino la circunstancia indicio del trastorno del mundo<sup>60</sup>.

En cuanto a si hay un lenguaje de lo fantástico, mencionaremos tan sólo a tres de los grandes teóricos sobre el tema, y no entraremos en detalles, ya que eso nos desviaría del propósito de nuestra tesis en este capítulo. Sin embargo, se hace necesaria toda esta introducción a la literatura fantástica, puesto que en el punto 1.1.3.2. intentaremos

---

<sup>58</sup> Traduzco de Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 28.

<sup>59</sup> Véase Irène Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 93-95. Artículo original: Irène Bessière, “Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette”, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Librairie Larousse, 1974, pp. 9-28.

<sup>60</sup> Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, p. 89.

demostrar que no se puede vincular la ficción científica al género fantástico, y dos de los sustentos de esta afirmación son, la ausencia de la hesitación, y la existencia de un lenguaje específico.

Frente a las opiniones de Tzvetan Todorov<sup>61</sup> y de Jean Bellemin-Noël<sup>62</sup>, Irène Bessière cree que “no existe un lenguaje fantástico en sí mismo<sup>63</sup>”. Y nos advierte de que:

Según las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por ese discurso que descompone desde el interior. Así como en la leyenda las vidas de santos o la fábula diabólica se emparentan y se oponen, el relato fantástico parece el negativo simétrico del relato milagroso e iniciático, del relato del deseo y de la locura<sup>64</sup>.

Más adelante, afirma que esa deconstrucción conlleva que no podamos utilizar como referente para lo fantástico el universo, pues priva a éste de sus símbolos asociados a lo cognitivo y a lo religioso. Es por esta razón por la que los escritores del género fantástico llegan a hacer descripciones casi hiperrealistas del marco narrativo de sus historias, tal y como ya apuntó H. P. Lovecraft en su ensayo “Notes on Writing Weird Fiction”, publicado en junio de 1937, en la revista *Amateur Correspondent*. Esa exhaustividad en la descripción, llega incluso a igualar a la del naturalismo, aunque se ve interrumpida por el elemento sobrenatural<sup>65</sup>. Según David Roas, “sabemos que un texto es fantástico por su relación conflictiva con la realidad empírica<sup>66</sup>”.

---

<sup>61</sup> Véase Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, pp. 46-59.

<sup>62</sup> Véase Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 114-118. Artículo original: Jean Bellemin-Noël, “Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)”, *Littérature*, 8, pp. 3-23.

<sup>63</sup> Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, p. 87.

<sup>64</sup> Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, pp. 87-88.

<sup>65</sup> Para más información véase J. Rodríguez Pequeño, “Referencia fantástica y literatura de transgresión”, en *Tropelías*, nº 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, pp. 145-156.

<sup>66</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 7-44.

Darko Suvin<sup>67</sup> explica una de las características sobre la relación entre el mundo empírico, naturalista o realista, y el mundo ficcional, o metafísico. La literatura realista se sienta sobre la base de que el destino del hombre es el propio hombre, mientras que lo que él denomina como géneros literarios no naturalistas, o metafísicos, las circunstancias que rodean a los héroes nunca son pasivas ni neutrales. En la literatura realista, el ser humano hace y deshace en el proceso narrativo de una obra. En otras palabras: él es origen, medio y fin. Por el contrario, en la literatura metafísica, las influencias que tienen el contexto y las circunstancias sobre los personajes les conducen durante la acción. Y directamente relacionado con esto está el hecho del extrañamiento mencionado en el apartado anterior.

Suvin afirma que dentro de varios de estos géneros, el mundo está orientado hacia el triunfo del héroe o su fracaso, como en lo maravilloso y el mito, respectivamente, pero que en la ficción científica, ese mundo no está orientado, a priori, hacia ningún punto, ni positiva ni negativamente. Y eso se debe —afirma—, a que comparte con nuestra civilización un acercamiento análogo al de la ciencia moderna y la filosofía, en cuanto a que el mito<sup>68</sup>, por ejemplo, se refiere al pasado, y la novela naturalista al presente. Sin embargo, la ficción científica abarca los tres estadios temporales: pasado, presente y futuro.

En las páginas anteriores se han hecho varias referencias a la realidad. Y por ello, creemos que antes de emplear esa palabra, habría que tomar en consideración los siguientes puntos:

El hecho de observar la realidad desde el lector, no implica que estemos ante una representación de la realidad. Es decir: un artista observa la realidad a través de sus

---

<sup>67</sup> Véase Suvin, “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, pp. 64-66.

<sup>68</sup> Junto al mito, el autor afirma que el cuento maravilloso se ubica en el pasado. A nuestro parecer, el cuento maravilloso es atemporal.

sentidos, con lo que existe un filtro entre el artista y la realidad. Después, el artista tiene que interpretar esa realidad percibida, luego aparece otro filtro, y por último, el artista expresa esa realidad, luego aparece otro filtro. Este ciclo se repite con el lector: hay un filtro de percepción, otro de interpretación, y otro de expresión, en el caso de que quiera compartir sus experiencias con otros lectores.

Si tuviéramos que expresar la idea que queremos transmitir aplicada a tres modelos literarios deberíamos distinguir los siguientes puntos:

- En el texto realista suceden acontecimientos que son coherentes con nuestra interpretación de la realidad.
- En el texto del género fantástico suceden acontecimientos que no son coherentes con nuestra interpretación de la realidad.
- En el texto maravilloso suceden acontecimientos que son coherentes con el marco de la narración, que es a su vez, similar a nuestra interpretación de la realidad.

Todo ello sin olvidar que, según afirma Javier Rodríguez Pequeño, existen obras de lo fantástico que son verosímiles y otras que no, al margen de que los acontecimientos sean coherentes o no con nuestra interpretación de la realidad. De este modo, desplaza el tipo III del modelo que propusiera Tomás Albaladejo denominado, “ficcional inverosímil” a un tipo IV, llamado “fantástico inverosímil”, e introduce un nuevo tipo III, al que bautiza como “fantástico verosímil<sup>69</sup>”. Es por eso por lo que nos vemos en la necesidad de diferenciar los términos de coherencia y de verosimilitud en nuestra aplicación al análisis que estamos llevando a cabo. Así, por coherencia entendemos 'la conexión, relación o

---

<sup>69</sup> Véase la clasificación general que se ofrece en Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*. También se puede encontrar en Javier Rodríguez Pequeño, "Possible Worlds: No mimetic credible fiction", en *Studia Poetica*, 10, *Literaturwissenschaft als Wissenschaft über Fiktionalität*, Szeged, 1997, pp. 41-51.

unión de unas cosas con otras<sup>70</sup>. Y por verosímil '1. Adj. Que tiene apariencia de verdadero, y 2. Creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad<sup>71</sup>.

Si nos centramos en el lector, estamos privando a la obra literaria de su riqueza. Deberíamos considerar al autor, y también al personaje principal y al narrador, ya sea intradiegético (como protagonista, testigo o de monólogo interior), extradiegético (como protagonista, testigo, omnisciente, equisciente o deficiente), en segunda persona o de enfoque narrativo múltiple.

A nuestro entender, un buen ejemplo de lo que pretendemos decir es *The Lord of the Rings* [1954-1955], de John Ronald Reuel Tolkien. Si tuviéramos que clasificar esa obra dentro de un género, no nos equivocaríamos al decir que se encuentra más dentro de la esfera de lo maravilloso, aunque comparta elementos de otros géneros<sup>72</sup>. Si observáramos si los acontecimientos son coherentes con el marco de la narración, que es a su vez similar a nuestra interpretación de la realidad, encontraríamos que es cierta la anterior afirmación, pero si nos atenemos al narrador, Frodo Baggins (Frodo Bolsón)<sup>73</sup> —que en este caso es también uno de los protagonistas—, la aparición del Balrog de Moria es un elemento que rompe completamente la coherencia de su interpretación de la realidad, ya que, si bien era un demonio perdido en la historia de los tiempos, en la *Shire*, o Comarca, nunca tuvieron conocimiento de él. Los otros hobbits se muestran igualmente sorprendidos, e incluso los personajes de las otras razas, ya que creían perdido a ese demonio en los albores de los tiempos, y en las leyendas orales. Tan sólo Gandalf sabía de su existencia y permanece en el mundo de lo maravilloso, los demás, se ven abofeteados por la intromisión de lo fantástico

---

<sup>70</sup> Definición extraída de Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en el URL: <http://buscon.rae.es>, [visita el 10/08/2011].

<sup>71</sup> Definiciones extraídas de Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en el URL: <http://buscon.rae.es>, [visita el 10/08/2011].

<sup>72</sup> Como con la mitología escandinava, persa, hebrea, etc; o con la épica; o con la historiografía; o con la ficción científica, pues a lo largo de la obra aparecen referencias a la creación de seres uruk-hai con la mezcla de razas, en parte humanos y en parte orcos, o la industrialización que sufren Isengard y la Comarca.

<sup>73</sup> A partir de la salida de Rivendel, la narración pasa de manos de Bilbo Bolsón a Frodo Bolsón.

dentro de su propio mundo. E incluso el lector que ignore la mitología de J. R. R. Tolkien se siente sorprendido.

Habría que tener en cuenta también el hecho cultural, ya que, por ejemplo, una persona de España no percibe la realidad del mismo modo que una persona de Australia.

Jaime Alazraki afirma que los términos maravilloso y fantástico, entre otros, reflejan prejuicios históricos y culturales enraizados en los teóricos<sup>74</sup> y críticos, e incluso se “simplifica la noción de cultura, al identificarla con el poder de una ideología dominante y represora<sup>75</sup>”. Por su parte, David Roas cita textualmente a Cesare Segre cuando afirma que la representación de la realidad depende del modelo cultural del que se parte: “realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que el texto se refiere<sup>76</sup>”.

Por último, decir que deberíamos considerar demasiados factores que no hacen sino dificultar una labor de examen de la realidad. Así pues, creemos que no podemos utilizar el término realidad en las descripciones de los géneros literarios y más aún teniendo en cuenta lo dificultoso que sería establecer categorizaciones más o menos cerradas de los géneros literarios. Para esto, se deberían tener en cuenta la serie de elementos tan perfectamente explicada por Michal Glowinski:

- Habría que tomar en consideración las diferentes escuelas y enfoques de la crítica<sup>77</sup>.
- Las diferentes posiciones, a su vez, han tomado diferentes grados de generalidad en

la composición de los aspectos que deberían regir los géneros<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio; los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983, p. 76.

<sup>75</sup> Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, p. 254. Aquí, Nandorfy está criticando a Rosemary Jackson.

<sup>76</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, p. 15.

<sup>77</sup> Véase Michal Glowinski, “Los géneros literarios”, *Teoría literaria*, ed. por Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushnea, México D.F., Siglo XXI editores S.A., 1993 [1989], p. 94.

<sup>78</sup> Véase Glowinski, “Los géneros literarios”, p. 95.

- Habría que considerar la evolución en el concepto de género literario<sup>79</sup>.
- Los mismos géneros no siguen las mismas reglas una vez acabada una época<sup>80</sup>.

Así, habría que observar que un sistema que pudiera explicar los géneros literarios nos parece materialmente imposible, puesto que los géneros son sistemas abiertos susceptibles de evolucionar indefinidamente.

---

<sup>79</sup> Véase Glowinski, “Los géneros literarios”, pp. 97-102.

<sup>80</sup> Véase Glowinski, “Los géneros literarios”, pp. 102-106.



### 1.1.3.2. Vínculos y clasificación

En 1928, el gran crítico del formalismo ruso, Boris Tomachevsky, estableció una caracterización formal de los géneros literarios basada, en su primer parámetro, en la extensión. Dentro de la novela estableció siete grupos<sup>81</sup>, y a la novela fantástico-científica le otorgó el quinto puesto. Ese quinto tipo de novela englobaba tanto lo fantástico como la ficción científica, tan apegada en aquella época, en la mayoría de su producción, a lo fantástico. Nos resulta curioso que, al contrario que muchos de los académicos contemporáneos de su época, y de la nuestra, no la relacionara con el primer grupo, la novela de aventuras, ni con el cuarto, la novela paródica y satírica, donde cabe la utopía.

Más tarde, en 1940, Jorge Luís Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares publicaron la *Antología de la literatura fantástica*. En un prolegómeno a lo que vendría a ser la tormenta de la teoría de los géneros que nos incumbe, es decir, la teoría del género de la ficción científica, engloban dentro de lo que denominan la tendencia realista de la literatura fantástica, a H. G. Wells<sup>82</sup>, y ponen como ejemplo su *The Time Machine* [1895]. En una rápida lectura de su introducción a la antología, nos parece que bajo literatura fantástica engloban la literatura de lo que nosotros denominamos fantasía, ya que a falta de un adjetivo, es una opción perfectamente viable, y más aún en su tiempo, cuando la ficción científica no había desarrollado todo su potencial expresivo ni de estilos. Diremos que se encontraba en las albricias de un nuevo amanecer.

---

<sup>81</sup> Véase Boris Tomachevsky, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982 [1929], pp. 252-269.

<sup>82</sup> Véase Casares, *Antología de la Literatura Fantástica*, pp. 9-10.

Veinte años después, Kingsley Amis fue uno de los primeros teóricos que separó lo fantástico de la ficción científica:

Por ahora, meramente intento diferenciar lo fantástico de la ficción científica [...] la ficción científica, como he estado justificando, mantiene un respeto por el hecho o presumible hecho, lo fantástico se basa en desobedecer esto. Una lista de robots, naves espaciales, técnicas y ecuaciones, la sustituye por elfos, varitas mágicas, poderes ocultos y encantos<sup>83</sup>.

Con el tiempo, Tzvetan Todorov hizo su clasificación estructural por cajones de la literatura fantástica, e insertó una ficción científica de forma doble dentro de la literatura maravillosa<sup>84</sup>, literatura que dividió en cuatro grupos. De estos cuatro grupos, vamos a prestar atención al tercero y al cuarto:

3. Un tercer tipo de lo maravilloso podría ser llamado lo maravilloso instrumental. Aquí encontramos aparatos, desarrollos tecnológicos, irrealizables en el período que se describe, pero después de todo, bastante posibles [...]

4. Lo maravilloso instrumental nos lleva muy cerca de lo que en el siglo XIX fue llamado en Francia lo maravilloso científico, lo cual denominamos hoy ficción científica. Aquí lo sobrenatural es explicado de una manera racional, pero de acuerdo con las leyes que la ciencia contemporánea no conoce<sup>85</sup>.

El grupo 3 se ejemplifica con, por ejemplo, la alfombra mágica del cuento del príncipe Ahmed, o la piedra giratoria de Ali Baba en *Alf layla wa-layla* (*Las mil y una noches*) —publicado por primera vez en francés en 1704. A los que nosotros podríamos añadir, sin temor a salirnos de las líneas de su definición, *The First Man on the Moon* [1901], de H. G. Wells. En el segundo grupo, se incluye el relato “*The Facts in the Case of M. Valdemar*” [1845], de Edgar Allan Poe, que se encuentra en la frontera entre la ficción científica y el relato

---

<sup>83</sup> Traduzco de Amis, “Starting points”, pp. 14-15.

<sup>84</sup> Véase Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, pp. 58-62.

<sup>85</sup> Traduzco de Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, pp. 61-62.

fantástico, pero que no se encuadra actualmente en las listas de obras maravillosas<sup>86</sup>. Además, la literatura maravillosa se caracteriza porque suceden acontecimientos que son coherentes con el marco de la narración, que es a su vez similar a nuestra interpretación de la realidad, o como afirma el mismo Tzvetan Todorov:

En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan reacción ni en los personajes ni en el lector. Lo que caracteriza lo maravilloso no es la actitud hacia los acontecimientos descritos, sino la naturaleza de los elementos<sup>87</sup>.

Y si por esa naturaleza de los elementos entendemos lo insólito de éstos, creemos que estamos privando a la ficción científica de su razón de ser, y a la máquina del tiempo de H. G. Wells, de la sorpresa en los amigos y compañeros de tertulia del protagonista, y de la sorpresa que provoca en el lector.

Simultáneamente a la publicación del libro de Tzvetan Todorov, el escritor Yevgeny Ivanovich Zamyatin apoyaba este punto de vista diciendo lo siguiente:

Casi todos los cuentos de hadas<sup>88</sup> de Wells están contruidos sobre las más brillantes e inesperadas paradojas. Todos sus mitos son tan lógicos como ecuaciones matemáticas<sup>89</sup>.

Una voz que se opuso a las anteriores fue la de Darko Suvin, que en su artículo de 1968 diferenció la ficción científica de la literatura maravillosa y del género fantástico, y sentó las bases de los estudios posteriores de este nuevo género:

---

<sup>86</sup> Véanse por ejemplo Alkon, Paul K., *Science Fiction before 1900*, pp. 8, 100-107, y Scholes, y Rabkin, *Science Fiction*, 8-14.

<sup>87</sup> Traduzco de Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 59.

<sup>88</sup> *Fairy Tale* es la denominación que se emplea en inglés para la literatura maravillosa, aunque en ocasiones encontramos que se emplea la palabra *marvellous*, que a nuestro juicio parece más exacta.

<sup>89</sup> Traduzco de la traducción al inglés llevada a cabo en Csicsery-Ronay Jr., "Science Fiction/Criticism", p. 45.

Cualquier cosa es posible en el cuento de hadas, porque un cuento de hadas es manifiestamente imposible. Por lo tanto, la ficción científica que retrocede hacia el cuento de hadas (ej.: la “ópera espacial” con un triángulo héroe-princesa-monstruo en un disfraz astronáutico) está cometiendo un suicidio creativo<sup>90</sup>.

Incluso congenia menos con la ficción científica el relato fantástico (fantasmas, horror, Gótico, extraño), un género entregado a la interposición de las leyes anti-cognitivas hacia un ambiente empírico. Donde el cuento de hadas fue indiferente, lo fantástico es hostil al mundo empírico y sus leyes<sup>91</sup>.

De la misma opinión es Jean Bellemin-Noël, en su diferenciación entre lo fantástico y la ficción científica. El autor comienza separando la técnica narrativa de lo fantástico de lo novelesco en general, de lo maravilloso, y termina sosteniendo que:

Lo que en sentido general podemos denominar “ciencia ficción”, la cual, a base de efectos de realidad, se esfuerza explícitamente en hacer pasar por realidad una construcción cuya coherencia obedece a las normas de nuestra racionalidad, pero cuyos elementos son extrapolados a partir de una cierta historicidad (científica, política, incluso psico-mitológica; pensemos en la *space opera*, la utopía y la fantasía heroica<sup>92</sup>) [...].

El nacimiento de la literatura gótica se fecha en 1765 con la obra *Castle of Otranto*, de Horace Walpole, e iluminó el camino de lo que sería lo fantástico —aunque se haya criticado mucho su calidad<sup>93</sup>. Durante mucho tiempo se ha clasificado a *Frankenstein* [1818], de Mary Sheley, como literatura gótica, y sin embargo, no le falta razón a Paul K. Alkon cuando afirma que:

Tratar ese tema de una manera gótica, sin recurso a lo sobrenatural, hace que *Frankenstein* sea un prototipo para la ficción científica, así como hacer perdurar el mito por el cual la ciencia destruye a aquellos que la usan mal<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Darko Suvin es posiblemente el máximo representante de la rama más dura de la crítica teórica de la ficción científica.

<sup>91</sup> Traduzco de Suvin, Darko, “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, p. 62.

<sup>92</sup> Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico”, p. 109.

<sup>93</sup> Véase por ejemplo Borges, Ocampo y Casares, *Antología de la Literatura Fantástica*, p. 7.

<sup>94</sup> Traduzco de Alkon, *Science Fiction before 1900*, p. 39.

Pese a ello, no deberíamos nunca olvidar la posibilidad de la mezcla de géneros, o lo que Stanislaw Lem denomina hibridación:

En los comienzos de un desarrollo de diferentes ramas de la literatura, los tipos genealógicos son claramente distinguibles e inconfundibles. Sólo en los estadios más avanzados encontramos la hibridación. Pero algunos cruces están prohibidos siempre. Existe una ley principal de la literatura que podría ser llamada “prohibición incestuosa”, que es el tabú del incesto genealógico<sup>95</sup>.

La ficción científica ha tenido unos orígenes muy heterogéneos, tal y como estamos observando, y tal y como observaremos a lo largo de esta tesis. También ha tenido una diversificación en estilos muy variada, con influencia de muchos otros géneros y subgéneros. En su origen, sus referencias fueron el gótico, el fantástico, el maravilloso, la novela de aventuras y el libro de viajes. A modo de ejemplo, Robert Scholes y Eric S. Rabkin, defienden que la ficción científica tiene lazos muy fuertes con la literatura fantástica y el mito<sup>96</sup>, al igual que Mark R. Hillegas, que dice que comparten elementos<sup>97</sup>. También comparte elementos con el misterio, la novela romántica y el horror<sup>98</sup>, pese a que Tzvetan Todorov no lo permita con su esquema bidimensional, al colocar la literatura maravillosa pura en el otro extremo del organigrama, muy lejos de la narrativa de misterio o de lo extraño<sup>99</sup>. La novela de detectives<sup>100</sup> también puede tener su espacio común con la

---

<sup>95</sup> Traduzco de Stanislaw Lem, “On the Structural Analysis of Science Fiction”, *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego, Nueva York, Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1984, p. 31. Edición en inglés del original Stanislaw Lem, “Eine strukturalistische SF-Betrachtung”, *Quarber Merkur*, 23, 1970.

<sup>96</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 169-173.

<sup>97</sup> Véase Mark R. Hillegas, “The literary background to science fiction”, *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, p. 2.

<sup>98</sup> Como ya observamos en el punto 1.1.2. Véase Mendlesohn, “Introduction: reading science fiction”, p. 2.

<sup>99</sup> Véase Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 46.

<sup>100</sup> Un ejemplo es la obra *Needle* (1949), de Hal Clement. Véase Pierce, *Odd Genre*, p. 29.

ficción científica. E incluso el poema épico y la novela picaresca<sup>101</sup>: con *Genesis* [1988], de Frederick Turner, y con *Desolation Road* [1988], de Ian McDonald, respectivamente.

Afortunadamente, en el ámbito español, parece ser que algunos críticos ya consideran que la ficción científica se ha desprendido, al menos de un modo temático, de la literatura fantástica. Un ejemplo de esto es la clasificación que ofrecen Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, los cuales utilizan como base la idea clásica de género literario, es decir: género lírico, épico-narrativo y dramático. A partir de ahí, se sirven de una clasificación formal que distingue entre verso y prosa, que a su vez diferencia las obras por su extensión, y una vez llegan a la novela, cuestión que nos ocupa, llevan a cabo una clasificación formal y otra temática. Y es en esta última donde insertan la novela de ficción científica. Aunque hacen caso omiso a la lírica, la épica, el teatro drama y el relato que pertenecen a la esfera del género que estamos tratando en este capítulo<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Véase Brian Stableford, "Science Fiction and Ecology", *A Companion to Science Fiction*, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing, 2005, p. 136.

<sup>102</sup> Véase Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 167-198.

#### 1.1.4. Hacia una nueva clasificación

##### 1.1.4.1. Evolución del concepto literario de ficción científica

El punto de partida de nuestro acercamiento a las causas de la aparición de la ficción científica es lo que Darko Suvin<sup>103</sup> denomina, un acercamiento de *proto-ciencia* o *pre-ciencia*. Según el autor, se partió de la sátira y una crítica social inocente, y poco a poco, con el tiempo y el desarrollo de las ciencias modernas, se empezaron a introducir aspectos antropológicos, sociológicos, psicológicos, etc, que alienaban a la sociedad. De este modo, se extrapolaron modelos a un modelo ficcional indirecto o analógico. Modelo analógico que es la esencia de la ficción científica.

Robert Scholes, por su parte, se centra en la crítica anglosajona y explica que cuando la narrativa de la fantasía vuelve:

A enfrentarse deliberadamente con la realidad, produce varias formas de narrativa didáctica o fabulación, que normalmente se llaman alegoría, sátira, fábula, parábola y demás [...]

La fabulación, es por tanto, una ficción que nos ofrece un mundo claramente y radicalmente discontinuo del mundo que conocemos [...] Tradicionalmente, éste ha sido el vehículo para los pensadores religiosos, precisamente porque las religiones han insistido en que hay más en el mundo de lo que vemos, más de lo que el sentido común ve de la realidad —“realismo”— que es incompleto y falso. La ciencia, por supuesto, ha estado diciendo lo mismo muchos cientos de años [...]

Hay dos variedades de fabulación o narrativa didáctica que se corresponden con la distinción entre narrativa de la religión y narrativa de la ciencia. Podríamos llamar a estas dos formas fabulación “dogmática” y “especulativa”, respectivamente. Esta distinción no completa ni

---

<sup>103</sup> Véase Suvin, “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, pp. 66-67.

injusta, representa más una tendencia que un tipo delimitado [...] La *Commedia* de Dante es fabulación dogmática, y la *Utopía* de More, es especulativa<sup>104</sup>.

Con la aparición de Jules Verne, y en especial de sus viajes, se produjo una importante variación en el punto de vista desde el que se partía para escribir literatura ficcional científica:

Los viajes registran la transición de la subordinación desde la ficción hacia el punto de vista científico de la literatura (como mimesis), de la subordinación de la física hacia un punto de vista estético de la ciencia (como construcción imaginativa). En Verne, el *roman scientifique* es usurpado por la novela de ficción científica<sup>105</sup>.

Y tras la llegada de H. G. Wells, se produce una desviación de esa novela de ficción científica. El propio Jules Verne expresó la diferencia esencial que separaba a los dos grandes maestros de la siguiente manera:

Nosotros no procedemos de la misma manera. Se me ocurre que sus obras no reposan sobre bases muy científicas. No, no hay ninguna compenetración entre su trabajo y el mío. Yo hago uso de la física. Él inventa. Yo voy a la Luna en una bola de cañón. Aquí no hay ninguna invención. Él va a Marte en una nave espacial que construye con un metal que no sigue las leyes de gravitación<sup>106</sup>.

Llegados a este punto de contraste de mentalidades, debemos recordar que fueron determinados factores, según opinión de Roger Luckhurst, los que motivaron la aparición masiva y nueva de la ficción científica a partir de la década de los 80 del siglo XIX. Estas condiciones, que convergieron durante ese período en las primeras sociedades occidentales industrializadas fueron:

---

<sup>104</sup> Traduzco de Scholes, "The Roots of Science Fiction", pp. 47-48.

<sup>105</sup> Traduzco de Andrew Martin, *The Knowledge of Ignorance. From Genesis to Jules Verne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 183.

<sup>106</sup> Traduzco de un fragmento de una entrevista a Jules Verne en 1903. Texto procedente de Alkon, *Science Fiction before 1900*, p. 7.



(1) La extensión de la alfabetización y educación primaria a la población de Inglaterra y EE.UU., incluyendo las clases trabajadoras; (2) el desplazamiento de las viejas formas de literatura de masas [...]; (3) la llegada de las instituciones científicas y tecnológicas, que proporcionaron una formación como trabajadores científicos, maestros e ingenieros a una generación de las clases medias bajas; (4) el contexto de una cultura visiblemente transformada por innovaciones tecnológicas y científicas que, realmente por primera vez, empezaron a saturar la experiencia de la vida diaria, con el maquinismo<sup>107</sup>.

Medio siglo después, con la llegada de los años 30 y 40 del siglo XX, la extrapolación temporal en la literatura y en el mundo se centró en lo sociológico, como la cognición científica socio-tecnológica, y la opresión social *anti-cognitiva*<sup>108</sup>. Ejemplos de esto son las catástrofes globales, las dictaduras, los avances cibernéticos, la bomba atómica, etc. Los efectos de la Segunda Guerra Mundial llevaron a los autores de ficción científica a examinar la relación de la vida humana hacia el progreso científico y tecnológico. Y el medio usado para este fin fue la crítica social.

No obstante, Ursula K. Le Guin contradice esta idea afirmando que “la gente en la ficción científica no es gente, son masas que existen con un único propósito: ser liderados por sus superiores<sup>109</sup>”. Afirmar además que “desde un punto de vista social, la mayoría de la ficción científica ha sido increíblemente regresiva y poco imaginativa<sup>110</sup>”.

A las anteriores ciencias y a su influjo se añadió la información que aportó la biología, la cosmología, la astrofísica, y la ingeniería genética, que provocaron la aparición de obras basadas en universos alternativos, en la supervivencia de especies, etc. Por todo esto, el conocimiento de la ciencia se hace imperativo absoluto en la confección de este tipo de obras. No en vano, un autor como Arthur C. Clarke se licenció en física y

---

<sup>107</sup> Traduzco de Luckhurst, *Science Fiction*, pp. 16-17.

<sup>108</sup> Véase Suvin, “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, pp. 67-68.

<sup>109</sup> Traduzco de Le Guin, *The Language of the Night*, p. 98.

<sup>110</sup> Traduzco de Le Guin, *The Language of the Night*, p. 98.

matemáticas con matrícula de honor, en la universidad más importante de Inglaterra en ciencias exactas e ingenierías, Imperial College University.

Un estilo y dos temas llevaron el peso de la nueva visión en la ficción científica: la distopía, la historia postcatastrofista y la ficción de viajes y civilizaciones espaciales<sup>111</sup>. La distopía mostraba, de forma más satírica, una posible evolución del mundo que no era todo lo deseable que se hubiera querido; la historia poscatastrofista, más presente en el cine, mostraba el colapso de la civilización después de un desastre global, normalmente vinculado a la guerra nuclear; y la historia espacial optaba, o bien por evadir los problemas y centrarse en otros mundos, o por reproducir los asuntos humanos en otros planetas y civilizaciones.

Aquí debemos hacer un inciso para referirnos a la situación al respecto en el único país verdaderamente poscatastrofista: Japón. Como afirma el escritor y crítico de ficción científica, Sakyō Komatsu:

Mi generación presenció cómo EE.UU. desarrolló la bomba atómica y vio misiles V1 y V2 contruidos con tecnología alemana. Crecimos en un ambiente en donde un día al mundo podría ser destruido. Y en Japón, de hecho, nosotros hemos experimentado la bomba. Por eso, cuando yo escribía, aunque pensara que estaba escribiendo sobre Japón, quería escribir sobre algo más: la civilización<sup>112</sup>.

El tipo de obras poscatastrofistas invadió la literatura japonesa tras las bombas nucleares y durante la llamada Guerra Fría, la cual intentaron obviar en su ficción tanto como les fue posible.

Es curioso que el escritor Robert A. Heinlein tuviera que enmascararse bajo un pseudónimo, Anson MacDonald, para poder expresar de forma ficticia que el gobierno de

---

<sup>111</sup> Véase Hillegas, "Science Fiction as a Cultural Phenomenon: A Re-Evaluation", pp. 274-281.

<sup>112</sup> Traduzco de Tatsumi, "Japanese and Asian Science Fiction", p. 326.

EE.UU. estaba considerando la fabricación de bombas nucleares<sup>113</sup>. El relato se tituló “*Solution Unsatisfactory*” [1941], y mostraba la preocupación de uno entre muchos escritores por el cauce hacia el que se estaban dirigiendo las estrategias militares norteamericanas. Y no se equivocaba un ápice, pues con el desarrollo de la fisión nuclear por científicos inmigrantes alemanes, se consiguió la creación de la bomba H, y su experimentación sobre cientos de miles de personas.

*The Time Masters* [1953], de Wilson Tucker, situó el principio de la Guerra Fría el 8 de marzo de 1940, el día en el que el presidente de EE.UU. creó un organismo oficial encargado del desarrollo, entre otros asuntos, de la bomba nuclear; fue el llamado *Nacional Defence Research Comitee*<sup>114</sup>. Esta situación, junto con la creación de la CIA. en julio de 1947, y las sospechas de la posesión de la bomba atómica por parte de la antigua U.R.S.S., propiciaron un sentimiento de miedo al ataque nuclear y a la destrucción que parece no haber abandonado del todo a la sociedad estadounidense. Ejemplo de ello fue la novela *Shadow on the Hearth* [1951], de Judith Merrill, en la que EE.UU. se ve involucrado en una guerra atómica<sup>115</sup>.

Es este período, la Guerra Fría y la posguerra mundial, el que vio nacer las nuevas generaciones de escritores de ficción científica en los países anglosajones, la antigua U.R.S.S. y Japón. Y es este período el que modificó el curso del género hacia una ficción científica más rigurosa, más purista podríamos decir también, con unas características más definidas y de un rango más universalista, por cuanto se implica más en las relaciones entre el ser humano y la ciencia.

Por otro lado, parece ser que la Guerra Fría fue una metáfora fechada en 1947, en un discurso de Bernard Baruch y que popularizó el periodista Walter Lippmann. Bernard

---

<sup>113</sup> Véase T. A. Shippey, “The cold war in science fiction, 1940-1960”, *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 91-93.

<sup>114</sup> Véase Shippey, “The cold war in science fiction, 1940-1960”, pp. 97-98.

<sup>115</sup> Véase Shippey, “The cold war in science fiction, 1940-1960”, p. 94.

Baruch citó a George Orwell en un artículo suyo de 1945, titulado “You and the Atomic Bomb”. La frase venía a decir que estamos en medio de una guerra fría<sup>116</sup>.

Son muchas las obras de ficción científica que trataron el tema de la guerra nuclear, empezando por *The World Set Free* [1914], de H. G. Wells, y terminando por una de las últimas de Poul Anderson<sup>117</sup>, *The Iron Dream* [1972], todo ellos sin mencionar el ciberpunk y su especial sensibilidad *poscatastrofista*.

Según Jaques Derrida, habría que redefinir el referente nuclear en relación con la Guerra Fría y la literatura como forma de expresión, pues tal y como afirma en su ensayo “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)”:

La terrorífica realidad de un conflicto nuclear puede ser sólo un significativo referente, nunca un referente real (presente o pasado) de un discurso o un texto<sup>118</sup>.

Su apología contra una guerra nuclear defiende que las opiniones de los expertos son tan sólo eso, opiniones. Y ese referente no debe ser escrito pues sería el recuerdo de la destrucción total de lo que se ha conseguido. Es tal vez por eso por lo que en la literatura de Japón, pronto se pasó del recuerdo, a un estadio diferente en el que la hipotética situación *posapocalíptica* no tiene ningún parecido con la que se ha visto representada en la literatura de ficción de EE.UU.

Una perfecta descripción de las tendencias *posapocalípticas* en EE.UU. —en el cine, concretamente— la ofrece Susan Sontag en su artículo “The Imagination of Disaster”, donde sostiene que las películas estadounidenses de ficción científica hasta el año 1966, trataban sólo sobre desastres<sup>119</sup>; que sus propósitos eran únicamente el espectáculo de la

---

<sup>116</sup> Véase David Seed, *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999, p. 1.

<sup>117</sup> Véase Seed, *American Science Fiction and the Cold War*, p. 2.

<sup>118</sup> Traduzco del texto que aparece en Seed, *American Science Fiction and the Cold War*, p. 4.

<sup>119</sup> Véase Susan Sontag, “The Imagination of Disaster”, *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 120. El artículo original es Susan Sontag, “The Imagination of Disaster”, *Against Interpretation*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, pp. 209-225.

destrucción<sup>120</sup>, una “simplificación moral extrema<sup>121</sup>” y que servían exclusivamente para “hacerse ilusiones<sup>122</sup>” del poderío humano.

Ejemplo de esto son las películas *The Day the Earth Stood Still* [1951], dirigida por Robert Wise; *The Thing (from Another World)* [1951], dirigida por Christian Nyby; y la adaptación al cine de la novela de John Wyndham, *The Day of the Triffids*, de la mano de Steve Sekely, en 1962, que representan el perfecto ejemplo de la paranoia creada en EE.UU. ante una invasión extraterrestre. En cuanto al *enemigo* comunista, las películas *Red Planet Mars* [1952], dirigida por Harry Horner, e *Invaders from Mars* [1953], de William Cameron Menzies, fueron películas que destacaron por su política a favor del lado estadounidense en la Guerra Fría. Además, *Face to Face with Communism*, *Invasion USA* [1952], y *Red Nightmare* [1962], fueron realizadas como propaganda anticomunista, y creadas y producidas por el Departamento de Defensa de EE.UU. El cine y la imagen, se transformaron en esos días en el un arma propagandística muy efectiva<sup>123</sup>.

Así, de un estado pre-científico, a los tiempos actuales, en los que el ciberpunk y sus descendientes se están apoderando del mercado de masas, y de la creación literaria y cinematográfica —no debemos olvidar que este género presenta una relación indisoluble con el cine—, encontramos que la concepción de la ficción científica ha variado mucho, al igual que sus objetivos. Por lo que no nos debiera extrañar que cierta parte de la crítica haya tenido que reformular sus planteamientos al paso de los rápidos cambios sociales y científicos. Istvan Csiscery-Ronay Jr. afirma que

La ficción científica se ha transformado en una forma de discurso que relaciona directamente el lenguaje y la cultura contemporáneos, y que en este momento, tiene puesto

---

<sup>120</sup> Véase Sontag, “The Imagination of Disaster”, p. 121.

<sup>121</sup> Traduzco de Sontag, “The Imagination of Disaster”, p. 122.

<sup>122</sup> Traduzco de Sontag, “The Imagination of Disaster”, p. 126.

<sup>123</sup> Todavía hoy muchos físicos, astrónomos e ingenieros aeronáuticos niegan que el ser humano pisara la Luna el 21 de julio de 1969.

su interés general los puntos comunes de la tecnología, la teoría científica y la práctica social<sup>124</sup>

Creemos que podemos decir, sin temor a equivocarnos, que nos encontramos con un género ya bien definido, con hijos e híbridos que lo acercan a las ciencias en boga de cada momento. Es así por ejemplo con el posciberpunk, que se inspira en las revoluciones tecnológicas de la informática y la genética, o el steampunk, estilo que filtra el pensamiento del ciberpunk a través de mundos imaginarios inspirados en la Inglaterra de tiempos victorianos.

---

<sup>124</sup> Traduzco de Csiscery-Ronay Jr., Istvan, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, EE.UU., 2008, p. 4.

#### 1.1.4.2. Modelo expositivo por esferas. Metáfora del cosmos

Al igual que dijera Zvetan Todorov, no pretendemos extrapolar leyes universales que puedan ajustarse a todos y cada uno de los casos<sup>125</sup>. No queremos ofrecer una explicación a una verdad universal, puesto que consideramos que no existe una única verdad, y ninguna es universal.

Antes de ofrecer nuestra metáfora del modelo expositivo de los géneros, debemos considerar las siguientes premisas:

La realidad empírica no existe como tal, pues como ya dibujamos anteriormente, los filtros de la percepción a través de los sentidos, interpretación y expresión dislocan esa realidad empírica que pretendemos analizar. Tan sólo podremos hacer aproximaciones a esa realidad empírica, incluso si el factor humano se reduce al mínimo. Ese es el ánimo desde el que parten las ciencias experimentales, y que por desgracia, para una investigación como la nuestra, perteneciente a las ciencias de la humanidad y las ciencias sociales, no existe.

Así, la experiencia es la base de la que podemos partir. El Existencialismo nos enseñó que algo es real por cuanto lo creemos de este modo. El mismo hecho de pensar algo lo transforma en real desde nuestra experiencia. Tal es así, que afecta incluso al lenguaje: el subjuntivo en español, en muchas ocasiones, es la expresión de la irrealidad subjetiva. El hablante decide qué es real y qué irreal desde su punto de vista; qué pertenece

---

<sup>125</sup> Véase Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 8.

al yo, y qué al otro. Dado que el otro está fuera de mi ámbito, percibimos supuestas realidades que no concebimos como nuestra realidad, aunque sean parte de mi entorno.

En la teoría literaria de las escuelas previas al Deconstructivismo, se consideró al lector como esencial en el intento de explicación de la teoría narrativa, poética y dramática. En el caso del cine o las artes plásticas, cabe decir lo mismo. Sin embargo, y de acuerdo hasta cierto punto con Jaques Derrida, el lector no debe ser tomado en consideración, no en tanto solo sea el lector educado en la lectura, o en la recepción del arte. Si consideramos al lector o receptor como una suma de individuos de todos y cada uno de los niveles culturales, entonces podremos creer que se deba tomar en cuenta. No creemos que el lector que constituya un factor del análisis crítico sea el lector educado, experto y occidental, influido por el concepto de razón que la Ilustración trajo consigo, es decir, el conocimiento empírico del mundo a través del razonamiento. Y al igual que hemos expuesto anteriormente, el factor cultural debe entrar en juego. Y no sólo ese, hay muchos estados psicológicos, aspectos contextuales, y factores ambientales que pueden llevarnos a creer fenómenos no demostrables, como es el caso de las religiones. Ejemplos de esto hay miles en la literatura, sirvan unos pocos al caso:

- El *Necronomicon*. Se trata de una obra que nunca ha existido, pero que ha sido buscada incesantemente por miles de personas<sup>126</sup>.
- La Biblia es la palabra de Dios, es la verdad.
- Muchas leyendas fueron tomadas por verdaderas en algún estadio de su transmisión.
- Muchas leyendas urbanas actuales se creen por gran parte del público receptor, sin importar su nivel de estudios.

---

<sup>126</sup> Se darán más datos sobre la obra en el punto 2.4.2.



A esto se suma que deberemos tomar en consideración las concepciones de fantasía y fantástico que propusimos en el punto 1.1.3.1. Por fantasía entendíamos la literatura que intenta reproducir a partir de la imaginación, y de forma consciente, cosas ideales en forma sensible, o de idealizar o distorsionar las reales. Y por género fantástico entendíamos la literatura de un sub-género en concreto: La literatura que comenzó con el estilo gótico, y llega hasta nuestros días en la forma de lo que se ha venido a denominar neofantástico. Es decir, nos incluíamos humildemente en la corriente de teóricos que diferencian la literatura de fantasía de la fantástica, y que engloban la segunda dentro de la primera.

Así las cosas, procederemos a la explicación de nuestro modelo por esferas: El género literario ha sido categorizado y estructurado en el Formalismo ruso y el Estructuralismo en base a las oposiciones que se establecían entre los géneros. Estas oposiciones, creemos, son válidas para determinar el estado puro de un género, que por otro lado, y en el caso concreto de la ficción científica, no hemos encontrado. Pero como afirmamos anteriormente, no podemos establecer una verdad universal al respecto, sin haber tan siquiera leído todas y cada una de las obras del género de la ficción científica. Empresa imposible a nuestros ojos, y de cara factura.

Ya Zvetan Todorov advirtió de que una obra concreta puede manifestar más de un género a la vez, más de una categoría<sup>127</sup>. Y en el caso de la ficción científica, tenemos argumentos más que sobrados para confirmar esta aseveración, pues nació de la mezcla de géneros y nunca ha estado libre de otras influencias. También habría que añadir que las relaciones que se pueden establecer entre los géneros literarios no son simétricas. Dada la complejidad del asunto, pensamos que la mejor opción es, al menos en esta tesis, no tratar de buscar modelos abstractos de representación, sino emplear uno físico que ya existe: el universo.

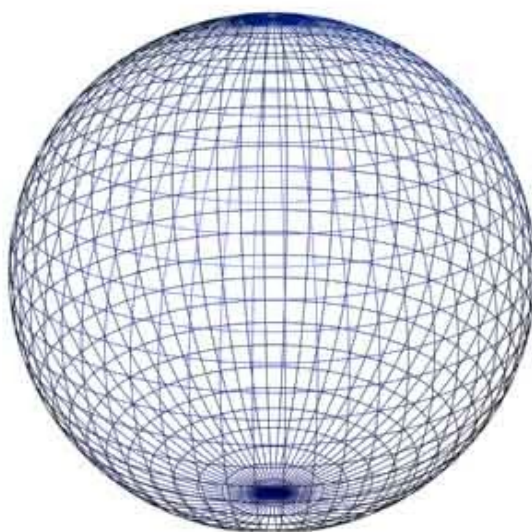
---

<sup>127</sup> Véase Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 26.

La estructura por cajones que definió Zvetan Todorov nos parece loable, pero insuficiente, ya que se intenta explicar en dos dimensiones las movedizas fronteras de tres géneros literarios: lo misterioso, lo fantástico y lo maravilloso. Si partimos de su admirable modelo, suponemos que una expresión en no tres, sino cuatro dimensiones, facilitaría una comprensión más rápida, y sería un buen punto de partida para hipótesis futuras. Como ejemplificación, proponemos una figura geométrica muy similar a la esfera, ya que, como explica Platón:

Por esta causa y con este razonamiento, lo conformó como un todo perfecto constituido de la totalidad de todos los componentes, que no envejece ni enferma. Le dio una figura conveniente y adecuada. La figura apropiada para el ser vivo que ha de tener en sí a todos los seres vivos debería ser la que incluye todas las figuras. Por tanto, lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras<sup>128</sup>.

A esta cuasi-esfera, a la que achataremos por los polos, a modo de planeta, le conferimos también la cualidad del tiempo, la cuarta dimensión.



---

<sup>128</sup> Platón, *Diálogos. VI Filebo. Timeo. Critias*, Madrid, Editorial Gredos S. A., 2000, p. 170.

La Teoría de las especies nos enseñó que los animales nacer, crecen, se reproducen, y mueren. Con el tiempo, y con la llegada de la Teoría de la relatividad, esta aserción se modificó y se sustituyó la palabra mueren por se transforman, ya que la energía no se crea ni se destruye, sino que se transforma. Así, y dado que los seres vivos somos energía, al igual que todos los objetos que carecen de carbono en su composición, podemos concluir al respecto que nada se destruye, ni tan siquiera las ideas.

Se nos podría criticar diciendo que hay géneros que han desaparecido, sin embargo, creemos que muchos de ellos, si no todos, no han desaparecido, sino que se han transformado en otras formas de expresión. También se nos podría criticar que existen cuerpos celestes que se destruyen, y nosotros responderíamos que aunque se descomponga su estructura macro-atómica, no sucede lo mismo con la atómica, o llegados al extremo, con las partes del átomo, con lo que son cuerpos que se transforman y pasan a formar parte de otros con el tiempo.

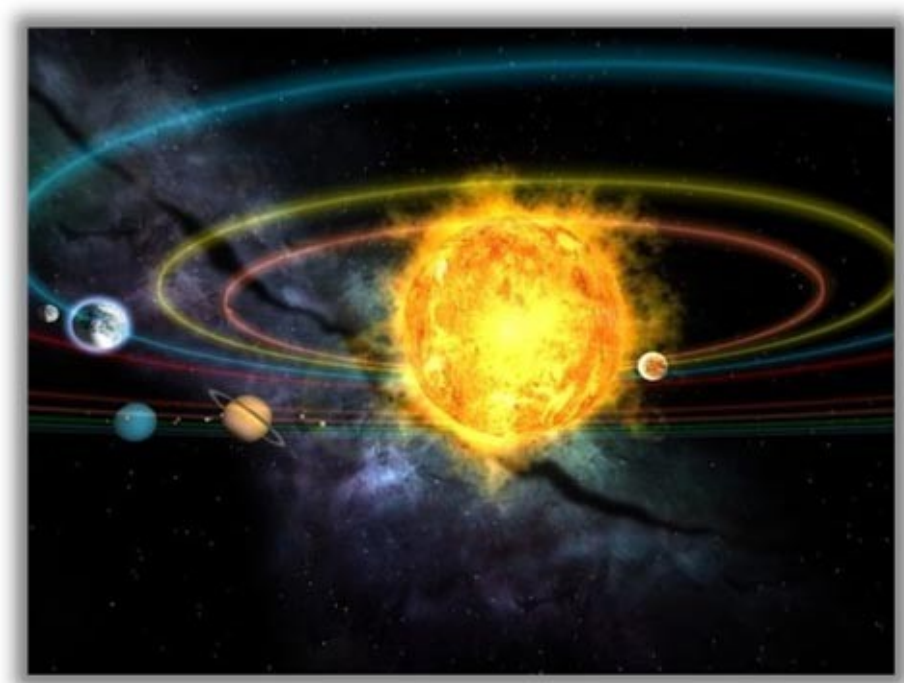
De este modo, proponemos la asimilación de la estructura de los géneros literarios temáticos a un sistema solar, como el nuestro, dentro de muchos sistemas solares, galaxias –y según ciertas teorías astronómicas, universos–, del pensamiento humano. Donde la inspiración, o el deseo de expresar la belleza y la filosofía con las palabras sería la estrella. Esta estrella sería el centro del sistema, y al contrario de lo que afirma el Deconstructivismo, no consideramos que el centro, el deseo del yo, deba ser eliminado, pues el universo está basado en millones de centros, relativamente importantes, y que a su vez, no pueden controlar ni impedir que los elementos constitutivos de sus sistemas se desvíen o alcancen un desarrollo autónomo. Para ilustrar esto, podemos observar el campo giratorio del satélite Plutón<sup>129</sup>, y comprobar que se está alejando del Sol, y consecuentemente, algún día se desprenderá del Sistema Solar, como ya han hecho otros

---

<sup>129</sup> Recientemente se ha vuelto a considerar a Plutón un satélite.

cuerpos en otros sistemas estelares. Además, el Sol determina el funcionamiento del Sistema Solar, tanto como cada uno de los planetas que lo componen. No creemos, por tanto, que se deba reconstruir el concepto de centro, si no que se debe retomar desde un campo de visión mucho más abierto e interrelacionado.

Por planetas, tomaremos los géneros literarios, que giran en torno a la estrella, y que dependiendo de su posición anual –365 días y seis horas aproximadamente en el caso de nuestro planeta en el sistema solar–, ejercen más o menos influencia en los otros planetas. Por otro lado, podríamos decir que hay relaciones de planetas/géneros que tiene lazos más fuertes/frecuentes. En ese caso, no nos equivocaremos al decir que el planeta ficción científica, se encuentra entre el planeta género fantástico, y el planeta género maravilloso. Pero sin olvidar que otros planetas ejercen su influencia constante sobre las fuerzas gravitatorias de nuestro planeta ficción científica. Además, si consideramos la dimensión temporal, las fuerzas de atracción y repulsión se modifican con el paso del tiempo, y dentro del mismo año gravitatorio. Sirva de modelo visual la siguiente imagen:



Llegará un momento en el que el planeta ficción científica se descomponga en miles de partículas que viajarán por el universo hasta que encuentren su lugar en otros planetas, y se transmita así, y de otra forma, la influencia de unos géneros sobre otros. Pero la vida del planeta dependerá de cómo se exploten sus recursos, y de factores externos que el planeta no podrá prever, como guerras, desidia, etc.

Por último, cabe decir que esas fuerzas de atracción y repulsión que explican las influencias en los géneros, son las fuerzas centrípeta y centrífuga respectivamente. Fuerzas éstas que son combinaciones de otras a su vez. Podríamos afirmar que la fuerza centrípeta y la centrífuga son las fuerzas que han regido los designios de la literatura desde sus orígenes, bien hacia la literatura de la fantasía, o bien hacia la literatura del realismo, o los dos. No importa el orden de asociación, ya que ambas son necesarias, complementarias y esenciales en toda composición, no sólo literaria, sino artística.

Llegados aquí somos conscientes de que nuestro modo de expresar las diferencias de género es muy polémico, pero dado que hasta el momento no hemos encontrado ninguna hipótesis que no haya sido refutada; y dado que consideramos las relaciones entre los géneros son tan complicadas, que ninguna de las ofrecidas hasta el momento ha sido completamente satisfactoria; decidimos proponer una metáfora de las relaciones inspirada en los temas centrales de nuestra tesis –ficción científica y literatura tradicional oral–, y dejamos para futuros estudios, ajenos y propios, los posibles acercamientos basados en leyes físicas y astronómicas, a la par que filosóficas y de teoría literaria. Y por supuesto, nos abrimos a recibir críticas constructivas que puedan implementar este modelo, no diremos nuestro, ya que en conjunción con el pensamiento que impregna la literatura oral tradicional, y que pretendemos extrapolar en cierta manera a la ficción científica, creemos que nada pertenece a una sola persona. No sólo porque hemos tomado un modelo de la observación de nuestra experiencia, sino porque la realidad que percibimos se construye

con retazos que todos vamos añadiendo y que hacemos, en cierta medida, un poco más nuestra y del otro.

## **1.2. Características generales**

En las siguientes páginas vamos a mostrar una caracterización general de la ficción científica dividida en dos apartados. El primero ofrecerá un acercamiento a la temática y los tópicos que son más generales en la ficción científica, y por los que ha sido definida como género. El segundo nos mostrará un amplio aunque ampliable abanico de ciencias que han tenido una fuerte repercusión en la historia de la ficción científica, y bajo las cuales se han movido los designios de su evolución.

### 1.2.1. Temas

#### 1.2.1.1. Mundos imaginarios

Hemos decidido emplear como base la división de mundos que ya ofrecieron Robert Scholes y Eric S. Rabkin, y que ha servido de punto de partida para los estudios críticos posteriores. Estos mundos pueden ser divididos entre mundos biológicos y mundos físicos<sup>130</sup>. Los mundos biológicos buscan el encuentro de razas, y por ello están intrínsecamente relacionados con el siguiente punto que nos disponemos a ofrecer, el de los seres imaginarios. Los mundos físicos, por su parte, se basan en el propio hecho de la existencia de esos mundos, su composición, origen y final.

El modo de llegar a estos dos tipos de mundos es, en muchos de los casos, el epicentro argumental de la historia. Los viajes imaginarios pueden ser realizados por medio del teletransporte, y éste a su vez puede ser físico-mecánico, como en la obra infantil de Roald Dahl *Charlie and the Chocolate Factory* [1964], en la novela de Ursula K. LeGuin *The Left Hand of Darkness* [1969], y en la película *The Fly* [1958]; o psíquico, por trasmigración de mentes, como en “*The Shadow Out of Time*” [1934], de H. P. Lovecraft, y que suele estar relacionado con los sueños o el uso de drogas, unos mecanismos de evasión presentes en la literatura tradicional desde sus comienzos.

Los viajes se pueden realizar a lugares tanto conocidos como desconocidos. Se puede ir en naves espaciales u otros artilugios técnicos, para la exploración y colonización

---

<sup>130</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 175.



del espacio<sup>131</sup>. Ejemplos relevantes son *Starship Troopers* [1959], de Robert A. Heinlein, y *2001: A Space Odyssey* [1968], película escrita y dirigida por Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke –autor también este último del relato “The Sentinel”, que sirve de base argumental para el largometraje. También se puede viajar a una isla, como es el caso de las novelas *Vingt mille lieues sous les mers* [1870], de Jules Verne, o *The Island of Doctor Moreau* [1896], de H. G. Wells; a lugares recónditos que presentan características similares a las islas por su aislamiento intrínseco, como el relato largo “*The Country of the Blind*” [1904], de H. G. Wells; se puede ir al infierno, como en la película *Event Horizon* [1997], de Paul Anderson; al centro de la Tierra, como en *Voyage au centre de la Terre* [1868], de Jules Verne; y un largo etc.

Otra opción son los viajes en el tiempo<sup>132</sup>, cuyo máximo exponente internacional es *The Time Machine* [1895], de H. G. Wells, pero que tiene un precedente en la literatura de ficción científica española, ya que en 1887, Enrique Gaspar escribió un primer viaje en el tiempo desde un punto de vista científico en *El Anacronópete*<sup>133</sup>. Estos viajes hacia el futuro suelen permitir a los autores satirizar nuestro mundo a través de la proyección del camino que sigue la humanidad<sup>134</sup>. Este recurso ha sido ampliamente empleado no sólo en la novela, el relato y el cine de ficción científica, sino en otros campos, como es el caso de los tebeos de Alan Moore, *V for Vendetta* –publicados entre 1982 y 1985–, y su adaptación cinematográfica de 2006. Por su parte, los viajes hacia el pasado no sólo crean ironía, sino que cuestionan la naturaleza de las causas de los hechos ocurridos<sup>135</sup>, como en la obra *Leviathan* [1939], de L. Sprague de Camp. Así, la ficción científica enlaza un pasado, un presente y un futuro, ya sea utópico o distópico, y los une en una línea del tiempo. Para ello se vale de mundos paralelos, e incluso alternativas temporales o diacronías que, eso sí, se

---

<sup>131</sup> El primer viaje a la luna lo encontramos en *Verae Historiae*, de Luciano de Samosata (125-181 d. C.).

<sup>132</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 175-176.

<sup>133</sup> Véase Paulino Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, Madrid, P. Ar. De Es. Ediciones, 2004, p. 74.

<sup>134</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 176.

<sup>135</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 175-176.

centran normalmente en uno o varios desarrollos científico-sociales, como es el caso de la muy famosa *Ruled Britannia* [2002], de Harry Norman Turtledove.

Por último, hay que añadir los viajes a universos paralelos, donde cabe destacar un clásico: el relato “*Night Meeting*”, incluido en la novela *The Martian Chronicles* [1950], de Ray Bradbury, donde el protagonista viaja a través de un valle hacia un universo en el que los marcianos no han sido exterminados por los humanos. Todavía.

Por último, encontramos la posibilidad de alternativas temporales o ucronías, que son “una secuencia histórica que es paralela a la nuestra, y que podemos reconocer en la ficción, pero que sin embargo no es nuestro propio camino histórico<sup>136</sup>”. Un ejemplo muy destacado de esta variación histórica es la obra *Pavane* [1966], de Keith Roberts, que ofrece la posibilidad de un mundo en el que la Armada Invencible ha tomado Inglaterra en vez de hundirse por el temporal, o la novela *The Man in the High Castle* [1962], de Philip K. Dick, en la que la Alemania nazi y el Japón imperial han ganado la Segunda Guerra Mundial y se reparten el mundo.

---

<sup>136</sup> Traduzco de Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 177.

#### 1.2.1.2. Seres imaginarios

Estos seres imaginarios se dividen en seres procedentes de una evolución diferente, como los alienígenas o diversas evoluciones genéticas mutantes, y seres artificiales en su totalidad o en gran medida.

El contacto con seres extraterrestres y sus consecuencias, del tipo que sea, ha sido un tema muy empleado en la ficción científica desde sus orígenes. Los lunáticos del *Baron Münchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia* [1781], de autor anónimo, o los marcianos de *The War of the Worlds* [1898], de H. G. Wells, no son más que la punta del iceberg. En el otro lado encontramos a los mutantes, con los ejemplos de la película de Danny Boyle, titulada *28 Days Later* [2002], y de Stan Lee, que creó la idea de seres que han llegado a ser modificados genéticamente por la contaminación u otros factores medio ambientales, y que se han desarrollado de una manera diferente al resto. Son los seres que pueblan los tebeos de Marvel, y cuyo máximo exponente es *X-Men*. Podríamos citar a este respecto un sin fin de obras literarias, cinematográficas, e incluso videojuegos.

Dentro de este grupo de seres mutantes, deberíamos incluir los seres creados por manipulación genética y por clonación, tan presentes en la literatura y el cine, y que tienen uno de sus iconos en *Brave New World* [1932], de Aldous Leonard Huxley, novela que nos muestra un mundo futuro en el que los seres humanos son creados en probeta y clonados en pos de una tranquilidad social sobrevalorada.

En el otro gran grupo, en el que se exponen seres sólo parcialmente o nada orgánicos, se podría diferenciar entre:

androides (construcciones o creaciones artificiales de materia protoplasmática), robots (construcciones de metal y plástico), y ciborgs (construcciones que combinan partes protoplasmáticas y mecánicas<sup>137</sup>).

Una obra representativa del uso de los androides en la ficción científica es la de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [1968], que inspiró la película *Blade Runner* [1982], de Ridley Scott. Con respecto a los seres cibernéticos, cabe mencionar la novela *Limbo* [1952], de Bernard Wolfe, que pasa por ser considerada la primera novela de ficción científica en presentar un futuro proyectado desde el presente, pero desde un punto de vista cibernético.

El caso de los robots<sup>138</sup> merece mayor atención, ya que ha sido estudiado con más profundidad. Según Robert Scholes y Eric S. Rabkin, los robots han sido tratados tradicionalmente de las siguientes maneras:

En la escena cuando son necesarios (como el robot policía en los cuentos de la *Underpeople* de Cordwainer Smith); o el robot sirviente convencional que tiene el papel fantásticamente cambiado (como cuando el robot aspiradora doméstico seduce a su dueño en “*Can You Feel Anything When I Do This?*” (1968) de Robert Sheckley); y ocasionalmente, cuando el robot puede adquirir una especie de personalidad (como en las historias de Asimov, especialmente el robot detective en *The Caves of Steel*, y su segunda parte *The Naked Sun*)<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Traduzco de Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 180.

<sup>138</sup> La palabra *robot* procede del vocablo checo *robota*, que significa 'servidumbre', 'trabajo forzado' o 'esclavitud'. Este término se aplicaba a los llamados *trabajadores alquilados* que vivieron en el Imperio Austrohúngaro hasta 1848. Fue utilizado por primera vez por Karel y Josef Capek en su historia actuada R.U.R. (*Rossum's Universal Robots*), en 1920, cuya representación se celebró por primera vez en Viena. Aunque los robots de los Čapek eran humanos artificiales orgánicos, es decir: androides. Con el tiempo, hubo un intercambio de significados y significantes, y el término robot se asoció al significado que actualmente observamos, que es el del ser completamente inorgánico.

<sup>139</sup> Traduzco de Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 181.

Añaden los autores que la importancia de los robots en la ficción científica es un artificio literario para dramatizar los problemas humanos<sup>140</sup>, por lo que podremos identificar en los robots los semblantes psicológicos de personajes que puedan pueblan cualquier otro tipo de literatura. Son en cierto modo, y en muchas ocasiones, el *alter ego* del ser humano para el lector, y el “otro” para los protagonistas.

Stanislaw Lem propuso la siguiente clasificación de los cuatro grandes arquetipos de relaciones entre humanos y robots (Robert Scholes y Eric S. Rabkin puntualizan que hay varios tipos más):

- a) La relación entre el hombre y la máquina,
- b) La relación entre el amo y el esclavo;
- c) La relación entre el hombre, y el súcubo o ícubo;
- d) La relación entre el hombre y lo trascendente (Deidad, etc<sup>141</sup>).

A estos modelos habría que añadir el del robot amo y el hombre esclavo, una inversión del arquetipo b) que presenta Stanislaw Lem en varias de sus obras. Un ejemplo de esto sería la obra de Clifford D. Simak, *City* [1952], en la que los humanos que no han abandonado la Tierra y han ido a Júpiter, se encuentran trabajando como siervos para los robots.

Y entre los dos grandes grupos, se encuentra el *Doppelgänger*, o el “otro yo”. Personaje que hunde sus raíces en la mitología germánica —como supuesto demonio que suplantaba a los desaparecidos con fines primordialmente sexuales—, y que comienza a ser empleado en la ficción científica en la obra de Mary Shelley, *Frankenstein* [1818], con un monstruo y su

---

<sup>140</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 181.

<sup>141</sup> Traduzco de Stanislaw Lem, “Robots in Science Fiction”, *SF: The other side of Realism*, ed. Thomas D. Claeson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971, p. 313. Se publicó primero en *Quarber Merkur*, 21, noviembre de 1969. Para más información al respecto léase el artículo.

creador que reflejan las dos partes del “yo” del personaje Víctor. También aparece en la obra de Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1886], en la que los conscientes y el inconsciente pugnan por salir de la misma persona, y en el largometraje *Tron* [1982], de Steven Lisberger, donde el protagonista crea otro yo en un mundo virtual, y que se revela como un ente autónomo que expresa y hace lo que el inconsciente de su creador hubiera deseado llevar a cabo pero que su sentido de la ética no le ha permitido realizar.

### 1.2.1.3. Género y sexo

La introducción de la mujer como escritora, narradora y protagonista en este tipo de literatura tuvo su primera bandera en Mary Shelley. Para una parte de la crítica, esta autora fue la iniciadora del género literario que estamos tratando, sin embargo, el papel de la mujer como autora, narradora y protagonista en este género se vio muy reducido desde entonces y hasta los años sesenta. Los primeros acercamientos vinieron de la mano de Catherine L. Moore, y sus relatos y novelas “*The Bright Illusion*” [1934], “*Tryst in Time*” [1936], “*Greater Than Gods*” [1936] y *Judgment Night* [1943], historias de amor en contextos espaciales, donde los extraterrestres se enamoran de los humanos —y viceversa—, y se persiguen amores imposibles en medio de rebeliones, o por matrimonios múltiples<sup>142</sup>.

La ruptura de lo que se llegó a llamar dictadura masculina —esto debido en parte a escritores como L. Sprague de Camp, que mostraron fuertes convicciones misóginas en obras como *Rogue Queen* [1951]—, llegó con la obra *Memoirs of a Spacewoman* [1962], de Naomi Mitchison, en la que construye una sociedad futura en la que las restricciones sociales, educativas y biológicas equiparan a las mujeres con los hombres en todo, haciendo, por ejemplo, que la protagonista sea una científica al mismo nivel que los hombres<sup>143</sup>. Tras esta novela, Ursula K. LeGuin escribió su magistral *The Left Hand of Darkness*, en 1969, en la que presenta a un hombre de la Tierra en un planeta llamado Invierno, poblado por seres humanos andróginos, seres macho y hembra a la vez. Con lo que la complicación psicológica de los personajes nativos conlleva.

---

<sup>142</sup> Véase John J. Pierce, *Odd Genre*. pp. 20-22.

<sup>143</sup> Véase Hellen Merrick, “Gender in science fiction”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 247.

En 1971, la escritora Joanna Russ publicó el artículo titulado “Why Women Can’t Write?”, el cual comienza afirmando que la cultura es masculina, y la cultura occidental es un patriarcado. Pasa a examinar luego cómo la cultura femenina ha subsistido solamente como algo no oficial y minoritario<sup>144</sup>. En su artículo, uno de los más importantes del movimiento feminista de los años setenta, sugiere que el feminismo y la ficción científica femenina vinieron de la mano porque se desarrolló una coyuntura social que hizo posible su aparición. Poco después, en 1975, Pamela Sargent editó la primera antología, *Women of Gonder*, la cual hace un recorrido por la literatura femenina de ficción científica desde los años 30 en el *Pulp*, además de mencionar la utopía *Looking Backward, 2000-1887* [1888], de Edward Bellamy<sup>145</sup>. Entre los libros de fuerte defensa del pensamiento feminista de las últimas dos décadas cabe destacar *Ammonite* [1993], de Nicola Griffith, novela en la que se nos presenta un mundo poblado enteramente por mujeres, debido a que un virus ha acabado con los hombres<sup>146</sup>.

Según afirman Robert Scholes y Eric S. Rabkin<sup>147</sup>, hasta la aparición en escena de las escritoras, y en especial, las de la segunda mitad del siglo XX, el sexo era un campo vedado en la ficción científica: el monstruo de Frankenstein amenaza con aparecer en el lecho de la noche de bodas de Víctor, y de hecho mata a su esposa en una escena cargada de simbolismo. También, en la obra de Robert A. Heinlein, *Starship Troopers* [1959], aunque el premio final del héroe, el objeto del deseo sexual, es obtenido, nunca se menciona explícitamente. Un ejemplo en España lo encontramos en la utopía futurista “*Alguien mora en el viento*” [1959], de Hugo Correa, en la que se presenta una historia moralista de honestidad de corazón que se verá recompensada<sup>148</sup>. En algunos casos, se puede soslayar el

---

<sup>144</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, pp. 180-181.

<sup>145</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, p. 180.

<sup>146</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, pp. 180-181.

<sup>147</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 185.

<sup>148</sup> Véase Urquijo Estremera, *Ciencificción*, p. 96.



sexo en su cara más bizarra, como en el caso de la novela corta de H. P. Lovecraft titulada “*The Shadow over Innsmouth*” [1931], en la que los habitantes del pueblo costero Innsmouth copulan con seres extraterrestres anfibios.

Es con la irrupción en escena de escritoras como Anne McCaffrey y Joanna Russ, cuando el papel del sexo comienza a ser importante desde un punto de vista psicológico y visual<sup>149</sup>, ya que anteriormente, la representación más explícita de la libertad sexual se había descrito muy livianamente, como en la novela *The Moon Is a Harsh Mistress* [1964], de Robert. A. Heinlein, en la que la sociedad lunar permite una oferta más amplia de matrimonios que la monogamia heterosexual<sup>150</sup>. De este mismo escritor es la novela *Friday* [1982], en la que la chica protagonista es bisexual, aunque la novela degrada en cierta manera a los homosexuales<sup>151</sup>. Otros ejemplos destacables son la novela de Maureen F. McHugh, *China Mountain Zhang* [1992], que tiene a un hombre homosexual como protagonista; *The Telling* [2000], de Ursula K. Le Guin, en la que se desarrolla un amor lésbico<sup>152</sup>; o la serie de gran poder mediático *Torchwood* [2005-2010]—continuadora de la clásica *Doctor Who* [1963-2005, 2010-...]—, en la que el protagonista es bisexual<sup>153</sup>.

Antes de terminar este último breve acercamiento a la teoría *queer*<sup>154</sup> en el género que estamos tratando, debemos resaltar las dos primeras antologías sobre la sexualidad en la ficción científica tituladas *Erotic Universe* y *Eros in the Mind's Eye*, ambas de 1986, y editadas ambas también por Donald Palumbo<sup>155</sup>.

---

<sup>149</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 186.

<sup>150</sup> Para más información sobre el papel de la mujer y el sexo lea el gran estudio de Landon Brooks, *Science Fiction after 1900. From the Steam Man to the Stars*, New York-London, Twayne Publishers, 2002, pp. 123-144.

<sup>151</sup> Véase Wendy Pearson, “Science Fiction and queer theory”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 150-151.

<sup>152</sup> Véase Pearson, “Science Fiction and queer theory”, pp. 150-151.

<sup>153</sup> Véase a este respecto el importante artículo Duchamp, L. Timmel, “*Science Fiction Film and Television*”, *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*, Vol. 3, 1, Primavera 2010, pp. 135-141.

<sup>154</sup> Según Annamarie Jagose, el término *queer* lo empleó por primera vez Teresa de Laurentis en una conferencia en la universidad de California en 1989. Para más información, véanse Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1996.

<sup>155</sup> Véase Pearson, “Science Fiction and queer theory”, p. 151.

#### 1.2.1.4. Raza

En alusión a la raza, podemos destacar la presencia de un fuerte racismo dentro de los primeros escritores de ficción científica del siglo XX. Contra lo que se pudiera suponer, debemos matizar que el racismo, o xenofobia en ocasiones, no va dirigido en general contra otras razas humanas, pues iniciadores como Mary Shelley llevaron sus conceptos liberales más allá en la ficción científica de lo que hubieran podido hacer en el realismo, haciendo de los estereotipos una cuestión obsoleta y sin importancia<sup>156</sup>. Esa xenofobia va dirigida hacia seres mecánicos, como en *I Robot* [1950], de Isaac Asimov, donde algunos humanos llaman a los robots “chicos”, término acompañado de un fuerte tono de superioridad. Un ejemplo perfecto de esta ambivalencia es la novela *Starship Troopers* [1959], en la que se desprecia a los insectos extraterrestres, a los humanos se les clasifica por su belleza, y sin embargo, no sabemos que nos encontramos ante un protagonista de raza negra hasta la mitad del libro<sup>157</sup>.

Según Elisabeth Anne Leonard, la ficción científica ha obviado la discusión sobre la raza a lo largo de la historia<sup>158</sup>, para lo cual aporta el ejemplo de la novela *A Miracle of Rare Design* [1994], de Mike Resnick, en la que se desplaza de forma paralela el enfrentamiento de la cultura occidental y la africana a una entre los humanos y los extraterrestres. No obstante hemos encontrado varios ejemplos importantes en la historia del género que sí

---

<sup>156</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 188.

<sup>157</sup> Esta idea que deambula por la novela de la xenofobia por apariencia, dinero, clase social, pero no por la raza o el sexo, fue una visión profética de lo que sucede en el tiempo presente. La crítica al sistema capitalista consumista se deja ver a cada paso de la lectura de la novela.

<sup>158</sup> Véase Elisabeth Anne Leonard, “Race and Ethnicity in Science Fiction”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 254-256.

han lidiado con el enfrentamiento de las razas y culturas, entre los cuales podemos destacar como el más importante el de la novela *Brave New World* [1932], de Aldous Leonard Huxley, en la que unos individuos de una sociedad perfecta desprecian a otros por su color de piel, los sumergen en las capas sociales más bajas, e incluso los recluyen en recintos gigantescos cerrados, para así estudiarlos y observarlos como si se tratara de animales salvajes. Las distinciones van más allá de los extremos y se clasifica a la gente por el patrón genético de su facturación, es decir: individuos Alfa, Beta, etc. Naturalmente, y como se podía esperar de este autor, la atenta lectura deplora esos usos que reflejan actitudes presentes en el momento de edición de la obra, y aún hoy en día.

Hemos encontrado constancia en la bibliografía consultada de que uno de los primeros escritores negros<sup>159</sup> fue W. E. B. Du Bois, con su relato “*The Comet*”, en 1920. Otras historias que narran el enfrentamiento, no necesariamente violento, entre las culturas occidentales y las negras africanas son el relato de Ray Bradbury “*Way In the Middle of the Air*”, recogido en *The Martian Chronicles* [1950], en el que los afroamericanos y los estadounidenses blancos intercambian sus papeles, y los segundos definen su existencia a partir de los primeros, la clase dominante; el libro de Naomi Mitchinson *Memoirs of a Spacewoman* [1962], que como hemos mencionado antes tiene por protagonista a una mujer, que además es negra. En el terreno del cine, podemos destacar la película *District 9*, de Neill Blomkamp, que aborda el apartheid sudafricano trasladando la acción a un futuro en el que una nave extraterrestre se estrella en Cape Town, y los tripulantes son tratados de forma similar a los negros durante ese régimen.

---

<sup>159</sup> Dada la importancia que se le concede a la cuestión de la negritud en la crítica de EE.UU., principalmente, parece que se haya olvidado que hay muchas otras razas en el mundo que deberían ser exploradas con estos mismos fines. Eso quizá es uno de los factores que haya llevado a la crítica Elisabeth Anne Leonard a olvidarse en su estudio de la obra magistral de Aldous Leonard Huxley, *Brave New World* [1932], en la que los individuos aislados llevan modelos de vida muy similares a los de los indios norteamericanos.

#### 1.2.1.5. Inventos y descubrimientos científicos y tecnológicos

Estos elementos son básicos para la presentación de mundos y seres imaginarios, ya que suelen vehicular y servir de elemento trasgresor para el extrañamiento por parte del lector. Sirven por un lado, para alterar la realidad esperable, y por otro, para crear, en muchas ocasiones, nuevos mundos.

Podríamos mencionar la clásica diferenciación entre autores que mayoritariamente emplean máquinas y descubrimientos científicos y/o tecnológicos que ya existen para lanzar hipótesis científicas, dándoles la forma de una ficción; es el caso de autores como Jules Verne, Aldous Leonard Huxley, y muchas de las obras de H. P. Lovecraft, por ejemplo. Mientras que por otro lado, tendríamos a la gran mayoría de los escritores de ficción científica, que inventan y crean descubrimientos ficticios para dar vida a sus obras; es el caso de H. G. Wells, Robert A. Heinlein, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, A. E. Van Gogt, Ursula K. Le Guin, por mencionar algunos. Este segundo grupo se podría dividir a su vez en dos: uno primero que basa sus proyecciones y especulaciones científico-tecnológicas en los rudimentos de la ciencia del momento y coherentes posibilidades futuras; y un segundo que deja volar la fantasía, que en ocasiones provoca falta de verosimilitud, ante la cual se escudan bajo el amplio abanico de las influencias que concede la literatura maravillosa, y que les sirve de conducto contextual. Es decir, en muchas óperas espaciales, por ejemplo, se nos presentan hechos totalmente imposibles desde una perspectiva científica del momento de escritura, pero que no pierden su coherencia dentro del mundo irreal al que pertenecen. Sirva para el caso la saga *Star Wars* [1977-2005], creada

por George Lucas, y sus viajes a la velocidad de la luz, insuficiente, de hecho, para ir de una galaxia a otra a la velocidad que se nos presenta.

No es casualidad que hayamos comenzado las listas de los dos grandes grupos con Jules Verne y H. G. Wells respectivamente. La crítica consultada hace hincapié en la diferenciación de finales del siglo XIX y principios del XX de estos dos estilos que marcarán época<sup>160</sup>, y que nosotros creemos que se extienden hasta, al menos, la aparición del ciberpunk, en los años 80 del siglo veinte.

Dentro del primer gran grupo mencionado anteriormente, que vamos a denominar “ficción científica científicista”, o “tecnológica no especulativa”, podemos destacar por su originalidad la obra *Voyage au centre de la Terre* [1868], de Jules Verne. En ella se hace un rápido repaso de las teorías e hipótesis del momento sobre la existencia del estado gaseoso del núcleo de la Tierra. Además, se dan explicaciones muy explícitas de los estratos y tipos de piedras de la corteza y del manto terrestre a lo largo del descenso de los protagonistas. Jules Verne, aquí, decide inclinarse por una hipótesis de no calentamiento progresivo a mayor profundidad, y esa hipótesis ofrece una conclusión muy satisfactoria dentro de la novela. Otro ejemplo relevante es la novela de H. P. Lovecraft, *At the Mountains of Madness* [1931], en la que hace un amplio estudio de fósiles, minerales, plantas y organismos anteriores al pleistoceno, con un amplio abanico de datos, y teorías geológicas, paleontológicas, biológicas, y botánicas.

Dentro del segundo grupo, el que podemos denominar, “ficción científica especulativa”, destacamos, por un lado, la obra *The Time Machine* [1895], de H. G. Wells, y

---

<sup>160</sup> Véanse, por ejemplo: Alkon, *Science Fiction before 1900*, pp. 6-8, 42-55, 67-82; Marc Angenot, “Jules Verne: the last happy utopianist”, *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 18-33; John Huntington, “The Science Fiction of H. G. Wells”, *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 34-50; Martin, *The Knowledge of Ignorance*, pp. 122-160; Muñoz Puelles, *La ciencia ficción*, p. 26; y Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 8-15.

por otro *The Left Hand of Darkness* [1969], de Ursula K. LeGuin. La primera novela nos muestra a un viajero en el tiempo y su máquina, con la que llega a un momento en el futuro en el que la humanidad se ha reducido a dos especies degradadas física y culturalmente. Tras una estancia allí, continúa su trayecto temporal para especular sobre el posible futuro del planeta Tierra, desde un punto de vista geológico y biológico, con una degradación de las estructuras moleculares hacia organismos gradualmente más simples, y de nuevo una evolución de estos hacia nuevas formas de vida más complejas. La segunda nos transporta al mundo de Invierno, un planeta en plena glaciación donde los habitantes viven ignorantes de los acontecimientos exteriores en su propio entorno y culturas. Dentro de esta obra no sorprende el viaje en el tiempo, ni el estelar, dado el grado de evolución del protagonista *Ai*, como tampoco sorprende a los habitantes de ese mundo su época de celo, llamada *kemmer*, ni su identidad andrógina. Es otro mundo, diferente, pero con sus propias reglas, coherentes y lógicas.

Encontramos también mundos controlados por los ordenadores y la tecnología, que son una adaptación informática de los inventos anteriores. Suele aparecer una red que conecta a todo el mundo y a todas las personas, y que normalmente controla a la raza humana, o se nos presentan también mundos virtuales que se confunden con la realidad. Estos elementos fueron muy desarrollados por el llamado ciberpunk, a partir de obras que antecedieron al estilo, como es el caso de Isaac Asimov, y su *I Robot* [1950]. Ejemplos de estos mundos controlados por ordenadores son “Johnny Mnemonic”, relato de William Gibson incluido en *Burning Chrome* [1986], o la trilogía *Matrix* [1999-2005], películas escritas y dirigidas por los hermanos Andy y Larry Wachowski.

#### 1.2.1.6. Religión

Podemos añadir a esta lista de temas representativos de la ficción científica, desde un punto de vista de aparición explícita, otros dos que nos parecen esenciales, que la crítica ha empezado a considerar desde hace relativamente poco tiempo, y que tienen relación directa con la literatura oral tradicional, por estar en muchas ocasiones conectados. Se trata de la religión y la mitología, y el papel central que juegan en muchas obras.

Autores como J. G. Ballard, y críticos como Darko Suvin, han afirmado que la religión no tenía cabida en la ficción científica, y que este tipo de literatura era totalmente ateo<sup>161</sup>. Por su parte, Samuel R. Delany escribió que “Virtualmente, toda la ficción científica clásica fue mística<sup>162</sup>”, y Philip K. Dick explicó que las ideas sobre Dios son un asunto de “excitación intelectual<sup>163</sup>” para el escritor de ficción científica. Nosotros creemos que la historia del género se ha visto impregnada por la religión desde sus comienzos, desde Thomas More, hasta los obispos y jesuitas Godwin, Wilkin y Kircher<sup>164</sup>. Inclusive, se llegó a dar la situación de que Jules Verne recibiera la bendición papal.

Ejemplos destacables de la crítica literaria sobre la influencia de la religión en el género que estamos tratando son:

El relato de Asimov “*Nightfall*” (1941), [que] nos zambulle en un mundo dentro de una pesadilla y superstición con su realización de la verdad de su lugar en el universo, mientras

---

<sup>161</sup> Véase Tom Woodman, “Science fiction, religion and transcendence”, *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, p. 110.

<sup>162</sup> Traduzco de Tom Woodman, “Science fiction, religion and transcendence”, p. 110.

<sup>163</sup> Traduzco de Tom Woodman, “Science fiction, religion and transcendence”, p. 124.

<sup>164</sup> Véase Tom Woodman, “Science fiction, religion and transcendence”, p. 110.

[que en] *Orphans of the Sky* (1963), los habitantes del complejo espacial colonizador de Heinlein usan la religión para explicar un aumento incomprensible del mundo. La ficción post-apocalíptica repite este tema continuamente. *A Canticle of Leibowitz* (1960), de Walter M. Miller, es quizá el más sofisticado del subgénero. La ciencia se recrea como un ritual religioso en los devastados Estados Unidos, y es la osificación de la liturgia la que asegura la supervivencia del conocimiento, pero la asociación de la religión con la degradación intelectual permanece intacta. Más recientemente, la novela de Adam Roberts, *On* (2001) recicla este tropo: un mundo entero ha olvidado por qué ahora vive en plataformas. Incapaces incluso, de la más rudimentaria ciencia del siglo XV, los habitantes han creado un código religioso explicativo<sup>165</sup>.

A estos ejemplos se les podría sumar, por ejemplo, la obra ensayística *Trends* [1939], de Isaac Asimov, en la que el objeto de estudio es la oposición de la religión a la ciencia sobre el viaje espacial<sup>166</sup>, *Space Cadet* [1948], de Robert A. Heinlein, “*The Nine Billion Names of God*” [1953], de Arthur C. Clarke, *A Case of Conscience* [1958], de James Blish, *The Left Hand of Darkness* [1969], de Ursula K. LeGuin, “*Hell is the Absence of God*” [2001], de Red Chiang, y gran parte de las novelas de C. S. Lewis y Philip K. Dick.

Después de la Primera Guerra Mundial, se empezó a hacer una crítica contra el cientificismo de la sociedad occidental, que resultó en un resurgimiento de la ortodoxia cristiana, y la aparición de numerosos grupos segregados del cristianismo, algunos de los cuales llegaron a convertirse en religiones oficiales. Por otro lado, hubo intentos de conciliación, como la novela de Fritz Leiber, *Gather Darkness* [1950], en la que se presenta una nueva religión que obra milagros a través de la ciencia<sup>167</sup>, o las novelas *The Last Starship from Earth* [1968] y *Good News from the Vatican* [1971], de John Body, en las que el Papa es una computadora y un robot, respectivamente<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Traduzco de Farah Mendlesohn, “Religion and science fiction”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 266.

<sup>166</sup> Véase Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, p. 106.

<sup>167</sup> Véase Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, p. 106.

<sup>168</sup> Véase Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, p. 73.



Dentro de la ficción científica, los escritores de la llamada *New Wave* de EE.UU. llegaron a considerar a la ciencia como una nueva mitología, y de ahí surgió el interés por movimientos religiosos no cristianos que cuajó en novelas como *Lord of Light* [1967], de Roger Zelazny. El gnosticismo, en su versión californiana de los años sesenta, estuvo representado por el libro de Robert A. Heinlein, *Stranger in a Strange Land* [1961], y la mística de las drogas, se vio reflejada en la obra *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* [1965], de Philip K. Dick<sup>169</sup>. Mucho antes, el influjo de estas nuevas tendencias religiosas se vio plasmado en la creación de lo que ahora es una religión legal en muchos países del mundo, la Cienciología, cuyo primer nombre fue *Dianetics*, y que comenzó su predicación de la pluma de su gran guía, el escritor de ficción científica L. Ron Hubbard, y su novela *Buckskin Brigades* [1937].

En cuanto a otros ejemplos representativos de las grandes religiones, encontramos influencia del cristianismo en los siguientes títulos: *Childhood's End* [1953] y “*The Star*” [1955], de Arthur C. Clarke; “*The Streets of Ashkelon*” [1965], de Harry Harrison<sup>170</sup>; y *Sin of Origin* [1988] y *A Million Open Doors*, de John Barnes<sup>171</sup>. Es interesante el mencionar que el mormón Orson Scott Card reivindica su religión afirmando en su novela *The Folk Of the Fringe* [1989], que es la única salvación en su futuro distópico<sup>172</sup>.

El hinduismo se sugiere en Edgar Rice Burroughs<sup>173</sup> y su *A Princess of Mars* [1912], y en la novela de Michael Davidson, *The Karma Machine* [1975], en la que una computadora produce karma<sup>174</sup>. El Islam se encuentra en las recientes *Pashaçade* [2001], y *Effendi* [2002], de Jon Courtenay, y *The Years of Rice and Salt* [2002], de Kim Stanley Robinson<sup>175</sup>. Y el

---

<sup>169</sup> Véase Woodman, “Science fiction, religion and transcendence”, p. 111.

<sup>170</sup> Véase Farah Mendlesohn, “Religión and science fiction”, p. 268.

<sup>171</sup> Véase Farah Mendlesohn, “Religión and science fiction”, p. 269.

<sup>172</sup> Véase Farah Mendlesohn, “Religión and science fiction”, p. 274.

<sup>173</sup> Véase Farah Mendlesohn, “Religión and science fiction”, p. 267.

<sup>174</sup> Véase Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, p. 73.

<sup>175</sup> Véase Farah Mendlesohn, “Religión and science fiction”, p. 268.

judaísmo aparece en el relato de Isaac Asimov, “*Silly Asses*” [1958], y en *Wandering Stars* [1974], de Jack Dann<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Véase Farah Mendlesohn, “Religión and science fiction”, p. 267.

#### 1.2.1.7. Mito

El mito es una expresión de una de muchas maneras de la existencia humana, cuerpo/psique, que percibe, entiende y se refiere al mundo. Como las ciencias, es un modo básico humano de aprehensión [...] Sólo la arrogancia esquizoide del moderno cientificismo pretende que esto pueda ser reemplazado<sup>177</sup>.

En cierto modo, podríamos afirmar que la ciencia es la nueva mitología del mundo contemporáneo, e incluso de la modernidad si retrocedemos a Galileo, sin embargo, Ursula K. Le Guin es más cuidadosa y perfila ese posible eslogan diciendo que podría ser considerada sólo una de las mitologías del mundo contemporáneo<sup>178</sup>. A lo que añade que “la presencia de material mítico en una historia, no significa que la facultad mítica creadora se esté usando<sup>179</sup>”. Comentarios con los que estamos totalmente de acuerdo, y que elevan a dos escritores de literatura de ficción científica al nivel de creadores de nuevos universos mitológicos: Frank Herbert y sus mundos de Dune, y H. P. Lovecraft y sus mitos de Chthulu, y que trataremos más extensamente en el capítulo dos de este trabajo. Los dos, idearon nuevos universos con sus nuevas cosmogonías y mitos secundarios en toda su complejidad. Por su parte, y en menor medida, Ursula K. LeGuin creó diversos relatos en su libro *The Left Hand of Darkness* [1969], con una mítica, leyendística y cuentística exclusiva para el mundo de *Invierno*.

Otra forma más común de emplear la mitología en la ficción científica es tomar elementos fundamentales y tratarlos desde un doble fondo: mito y ciencia. Este es el caso

---

<sup>177</sup> Traduzco de Ursula K. Le Guin, *The Language of the Night*, p. 74.

<sup>178</sup> Véase Ursula K. Le Guin, *The Language of the Night*, p. 74.

<sup>179</sup> Traduzco de Ursula K. Le Guin, *The Language of the Night*, p. 75.

de la reencarnación, que tan importante fue para Jesucristo y Buda. Así sucede con el monstruo de *Frankenstein* [1818], de Mary Shelley. Otro caso es la prolongación de la vida, como en “*The Facts in the Case of M. Valdemar*” [1845], de Edgar Allan Poe, y “*Cool Air*” [1928], de H. P. Lovecraft, donde una máquina y varios procesos químicos mantienen a un hombre en su cuarto en estado de conservación indefinido. También la creación de vida, tal y como sucede en *The Island of Doctor Moreau* [1896], de H. G. Wells, isla en la que el doctor Moreau crea formas de vida a partir de otras preexistentes, y que son combinaciones biológicas de humanos y animales; y “*Microcosmic God*” [1941], de Theodore Sturgeon, relato en el que el protagonista crea una nueva raza de seres y actúa como un dios al ofrecerles las condiciones medioambientales necesarias para su supervivencia<sup>180</sup>.

Una última manera analizada por la crítica de que la mitología influya en la ficción científica, es la de utilizar elementos, dioses, mitos, etc, como parte constitutiva de la trama. Este es el caso de Robert Zelazny, que en su *This Immortal* [1966], donde usa los mitos griegos, y en *Lord of Light* [1967], donde se sirve de los hindúes. También es el caso de la memorable *Perelandra* [1943], de C. S. Lewis, en la que el autor hace una especulación basada en una supuesta negativa de Eva ante la tentación en el Edén<sup>181</sup>, o el relato de Leopoldo Alas Clarín titulado “*Cuento Futuro*”, en el cual un nuevo Adán rechaza la compañía de una nueva Eva porque no quiere comer del fruto prohibido.

Por nuestra parte, consideramos que existe un cuarto modo de empleo de la mitología, y en concreto de los tipos y temas, como esencia estructural y temática en la conformación de la obras. Para eso, referimos al lector al capítulo tres de la presente tesis.

---

<sup>180</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 167.

<sup>181</sup> Se hace perentorio mencionar que Paulino Urguijo de Estremera repasa de forma excelente el artículo de Northrop Frye, “The Anatomy of Criticism”, en el que el autor constata como se produce el trasbase de los temas de los mitos y los romances a la novela contemporánea, y en concreto, a la novela de ficción científica. Véase Paulino Urguijo de Estremera, *Cienciaficción*, Madrid, P. Ar. De Es. Editores, 2004, p.10.

#### 1.2.1.8. La vinculación de la temática con la tradición oral

La temática que hemos estado ofreciendo parece tener un origen diverso y muy rico, directamente relacionado con la literatura oral tradicional:

Los mundos imaginarios, como bien indica el título, son mundos de un ámbito que no pertenece al objeto de estudio de la ciencia humana, a la realidad empírica, sino a mundos de fantasía, como los que nos ofrecen todas las mitologías y cuentos del mundo entero, que pasaron al ideario colectivo, y que ahora nos parecen cercanos en su invención, pero que surgieron de muchas mentes a lo largo de los siglos.

Los mundos biológicos muestran encuentros con otros seres, tal y como se relatan en las *Eddas* los encuentros con los elfos en la bruma —categorizada como dimensión—, o las obras de Chrétien de Troyes con sus caballeros cruzando lagos o pinos para pasar a mundos paralelos, y cuya inspiración procedía de leyendas y cuentos orales. El enfrentamiento de los mundos físicos, por su parte, ya se encontraban en la mitología greco-romana, con viajes como los de Jasón y los Argonautas, y en un género medieval bien asentado: la novela de viajes de la Baja Edad Media y principios del Renacimiento. Una novedad de la ficción científica es llevar los mundos soñados a la realidad virtual, como queremos expresar que se toman los deseos de los personajes y se trasladan a un plano inmaterial, pero real dentro de la verosimilitud de las obras<sup>182</sup>. Sin embargo, los personajes en esos mundos no son otra cosa que sus imágenes ideales, tal y cómo sucede en la

---

<sup>182</sup> Un fenómeno muy extendido en el mundo actual es el de crear segundas vidas ideales en mundos virtuales y llevar a cabo los sueños que no pueden realizarse en la vida real. Los videojuegos *Virtual Life*, y *Warcraft*, son los ejemplos con más jugadores en el mundo, se estima que hay entre 20 y 40 millones de personas en todo el mundo conectadas cada día a estos juegos. Estos videojuegos son una evolución de los juegos de rol, que desde el tablero, pasaron al papel, y a los juegos de rol en vivo, para terminar en las videoconsolas y los ordenadores.

literatura oral del sueño: desde el mismo hecho de contar los sueños en la literatura oral aborigen australiana, hasta las grandes aventuras soñadas de los chamanes bantúes.

Los viajes al infierno, como en *Gilgamesh*, los viajes marinos, como en la *Odisea* de Homero; los viajes en el tiempo, como en los cuentos orales de la dinastía Chin, en Hong Kong; los viajes a través de los sueños, como los llevados a cabo por los aborígenes australianos hacia su Tierra del sueño; y con las drogas, como los que narran los chamanes de las tribus de Norteamérica en sus leyendas, no son más que otro ejemplo de una base temática con una raíz mucho más antigua y difundida. Tal vez los únicos viajes de propia invención de la ficción científica sean los viajes en teletransportes, pero no estamos en condiciones de afirmar que no existan casos en la mitología, la leyenda o los cuentos tradicionales.

Los viajes a la luna y al espacio exterior aparecen en un gran corpus de cuentos y mitologías a lo largo de todo el globo. Eso sí, la idea de estudio de esos mundos sí parece ser nueva, y refleja el espíritu empírico y experimentador de la ciencia contemporánea occidental. No así la exploración, ni la colonización, que ya se daban desde antiguo en multitud de textos literarios a lo largo y ancho del todo el planeta.

Los seres imaginarios tampoco escapan a un origen oral tradicional. Los primeros, los seres orgánicos alienígenas, tienen en los mitos greco-latinos una importante raíz, sin embargo, los seres mutantes, influidos por circunstancias contemporáneas como la contaminación, y la radiactividad, no habían podido tener cabida en la ficción hasta que aparecieron esos fenómenos en el día a día. Era, por tanto, materialmente imposible su concepción. Otros tipos de seres mutantes, que no fueran creados por las repercusiones negativas de la ciencia, o por los avances de la ingeniería genética, podrían ser las arpías de la mitología greco-romana, o los ghouls, las sirenas, de mitologías anteriores.

También encontramos raíces muy antiguas en la creación de seres inorgánicos o parcialmente inorgánicos, que proceden, al menos, desde el mito de Pigmalión, cuya estatua de Galatea cobró vida; o encontramos antecedentes en historias del dios Hefestos, que creó sirvientes mecánicos inteligentes, y mesas de tres patas que podían moverse por sí mismas. Quince siglos después, apareció la famosa leyenda mística de origen hebreo del Gólem, una estatua animada por la magia cabalística que creó un supuesto caos en la Praga medieval. Y de forma atemporal, podemos rastrear estos seres en las leyendas de los Inuit, en las que se habla del Tupilaq (o Tupilak), el cual puede ser creado por un chamán para cazar y/o asesinar a un enemigo.

El Doppelgänger, que podemos encontrar en por ejemplo el Mefistófeles del *Fausto*, de Goethe; la literatura de índole marcadamente sexual —recuérdese a Cassanova, y los Fabliaux, por no nombrar los miles de cuentos orales africanos, indios y europeos sobre el sexo—; las escritoras femeninas como María de Francia y sus escrítorio, o María de Zayas en el caso de España; la literatura del negro, mulato, etc —con la gran novela *Cecilia* en el mundo hispano—; no expresan ningún contenido nuevo que no se pueda rastrear en la literatura universal, y primeramente, en la oral tradicional. Por supuesto, la relación con algunos de estos temas tabúes es mucho más distendida y comprensiva, dado que la mayor parte de las obras de ficción científica que han lidiado con ellos son de hecho del siglo XX, siglo en el que los pensamientos más liberales empezaron su andadura.

Los inventos y descubrimientos, como las alas de Dédalo, y el fuego de Teseo, son muestra de otros elementos ya empleados en el pasado.

Dado todo lo anterior, nos encontramos en disposición de afirmar que la mayoría, de los temas y elementos proceden de un origen oral tradicional, donde el mito, la épica, la leyenda, el cuento, y los relatos de aventuras son los más altos exponentes, y de donde se han extraído temas que se han ido reconvirtiendo con el paso del tiempo, y adaptándose a

los nuevos modos de comprender la realidad. Queda así, a nuestro parecer, descartado el empleo con carácter exclusivo de la temática como definitorio en la constitución del género de la ficción científica. Debemos, por tanto, utilizarlo, ver las nuevas direcciones que se establecen para la expresión de esos temas, y analizarlos desde el punto de vista empírico materialista con el apoyo de las ciencias.



### 1.2.2. Modelos científicos

Las ciencias y características de estas que creemos que más afectan a la ficción científica son los siguientes:

#### 1.2.2.1. El método científico

Según Robert Scholes y Eric S. Rabkin<sup>183</sup>, la fe en la ciencia ha sido promovida, no sólo por los científicos, sino por los propios escritores. Señalan el ejemplo de la serie de novelas por capítulos de Doc Smith [1928-1966], *Skylark*, donde el joven protagonista, Dick Seaton, descarta la opinión sobre cualquier asunto de gente que no es capaz de seguir un método científico correcto para encauzar un asunto. También podríamos incluir el ejemplo de H. P. Lovecraft, autor que utiliza en la mayoría de sus obras narrativas un científico como protagonista, una persona que siempre intenta racionalizar lo que sucede a su alrededor, a través de un método científico.

La predicción científica determinista ha pesado, tal vez demasiado, en este tipo de obras. Este extremo científicista lo encontramos en el hecho de la existencia de una novela que narra qué pasaría, desde un punto de vista social y personal, si la Tierra abandonara su campo gravitatorio. Es el caso de la obra de Poul Anderson titulada *Brain Wave* [1954<sup>184</sup>]. Lo que Robert Scholes y Eric S. Rabkin denominan “mejor” ficción científica “ha

---

<sup>183</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 114.

<sup>184</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 114.

reconocido siempre que la noción popular del método científico es un error<sup>185</sup>”. Para eso se apoyan en las obras *The City of the Stars* [1953], de Arthur C. Clarke, y en la trilogía *Foundation* [1951, 1952 y 1953], de Isaac Asimov. Añaden que *Dune* [1965], de Frank Herbert, y *The Left Hand of Darkness* [1969], de Ursula K. Le Guin, sugieren que los parámetros y variables de un problema hacen imposible su cuantificación estadística, por lo que no debería tener cabida ese tipo de determinismo.

Parece que no se puede hablar de un método único en la ficción científica, ya que pueden aparecer los tres métodos básicos en una misma obra, dependiendo de los datos que se analicen. Se han empleado el método deductivo y el hipotético deductivo, que han demostrado un gran éxito en las ciencias naturales, pero no así en las ciencias sociales, donde se ha abierto camino el método inductivo.

Si tuviéramos que mencionar algunos ejemplos de aplicación de estos métodos, podríamos remarcar la novela de Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness* [1969] donde el protagonista *Genri Ai* se crea sus propias hipótesis sobre los rasgos biológicos y de comportamiento de la extraña raza del planeta Invierno, que poco a poco, y de forma sistemática, va testando hasta sacar deducciones que posteriormente anota en su agenda; la novela corta de H. P. Lovecraft, “*The Shadow out of Time*” [1936], es una perfecta muestra del método deductivo, con un narrador que es omnisciente, pero que se nos presenta como equisciente, al narrar desde las deducciones que extrae de sus recuerdos casi olvidados; y de la novela *Voyage au centre de la Terre* [1868], de Jules Verne, en la que el narrador, sobrino del profesor líder de la expedición, nos explica paso a paso su descenso, principalmente, a través de la descripción de las rocas que encuentra a su paso.

---

<sup>185</sup> Traduzco de Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 114.

#### 1.2.2.2. Física y Astronomía

Si una cosa han demostrado estas ciencias, es el horror vacuo que siente el ser humano ante el universo que le rodea. Ptolomeo [85 – 165], Nicolaus Copernicus [1473 - 1543], Galileo Galilei [1564 - 1642], Johannes Kepler [1571 - 1630], Isaac Newton [1643 - 1727], Albert Einstein [1879 - 1955], Max Karl Ernst Ludwig Planck [1858 – 1947], Stephen William Hawking [1942], por citar a varias de las mentes más importantes de estas ciencias, han alimentado la imaginación del ser humano, y nos han traído el miedo y la impotencia ante fenómenos que no podemos controlar.

Un descubrimiento que tuvo gran influencia en la ficción científica fue el de los “canales de Marte”, en 1877, creado por el astrónomo G. V. Schiaparelli [1835-1910]. Sus *canali* —de miles de kilómetros de longitud, y de 150 kilómetros de ancho—, se tradujeron erróneamente como *canals* al inglés, y Percival Lowell aprovechó la situación para hacerse un hueco en la astronomía académica del momento. Los describió en sus ensayos científicos “*Mars and its Canals*” [1906] y “*The Genesis of the Planets*” [1910], como canales con agua para regadío<sup>186</sup>. El descubrimiento de los *canali*, y la popularización falseada inspiraron a H. G. Wells para escribir su *The War of the Worlds* [1898], y a Ray Bradbury sus *The Martian Chronicles* [1950].

---

<sup>186</sup> En 1964, la sonda espacial de EE.UU., “Mariner 4”, envió fotos de un suelo desértico de Marte muy similar al de la Luna, y se descartó así que se pudiera derivar la existencia extraterrestre en el planeta rojo de los famosos canales.

Gracias a los efectos de la Teoría de la Relatividad<sup>187</sup>, se empezó a considerar la posibilidad real del viaje interestelar, al permitir el viaje a la velocidad de la luz, al menos para las partículas. Este hecho despertó la imaginación de los escritores y de los cineastas. Uno de estos últimos posibilitó un hito en la historia del cine: *Star Wars* [1977-2005], donde los personajes creados por George Lucas viajan durante días a dicha velocidad entre planetas y galaxias.

Recientemente se ha considerado la posibilidad de la existencia de unas partículas llamadas *taquiones* que serían capaces de viajar a mayor velocidad que la luz, y que parecen no entrar en contradicción con la teoría de Einstein.

Por su parte, la mecánica cuántica ha permitido crear la idea del teletransporte: fragmentación, deconstrucción de las partículas que forman un cuerpo y reconstrucción del todo a partir de estas. Lo que nos conduciría a las máquinas de teletransporte que pueblan este estilo narrativo. Desde *The Left Hand of Darkness* [1969], de Ursula K. Le Guin, hasta *The Fly* [1986], una película dirigida por David Cronenberg.

En el terreno de la Termodinámica —que hemos querido incluir dentro de la física—, en el siglo XIX, el físico inglés James Clerk Maxwell [1831 - 1879] propuso que algunos fenómenos matemáticos tenían un comportamiento extraño debido a que el demonio anidaba en ellos. La mecánica de Isaac Newton y las subsiguientes Leyes Termodinámicas llegaron a descifrar que:

La entropía es el desorden, la alteridad, el caos. La Segunda Ley de la Termodinámica dice que todos los fenómenos reales operan con una menos que perfecta eficiencia<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Teoría que ha permitido al ser humano viajar al espacio, pero que no fue demostrada matemáticamente hasta el año 2004.

<sup>188</sup> Traduzco de Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 136.

Estos conceptos llevaron a Isaac Asimov a escribir *The Gods Themselves* [1972], obra en la que una fuente de energía inagotable se explica por su procedencia de otro universo, lugar donde el orden de energía es diferente al conocido.

### 1.2.2.3. Computadoras e inteligencia artificial

Según Robert Scholes y Eric S. Rabkin<sup>189</sup>, en la literatura que estamos tratando hay dos tipos de concepciones con respecto a las computadoras: por un lado encontramos la idea de que no son creativas, por otro, el ser humano es sólo un estadio en la evolución por el que lo orgánico dará paso a la evolución de lo inorgánico —esta presunción está en relación directa con los engendros robotizados que hemos mencionado anteriormente—, que al final permitirá que las computadoras puedan gobernar el mundo. Los autores aportan ejemplos de este segundo tipo con el libro de Robert A. Heinlein titulado *The Moon Is a Harsh Mistress* [1966], y el relato de Harlan Ellison titulado “*I Have No Mouth and I Must Scream*” [1967], amen de otros más conocidos. Por nuestra parte, debemos hacer destacar que toda la literatura del estilo ciberpunk se basa en este segundo tipo, desde la novela *Neuromancer* [1984], de William Gibson, donde llegamos a encontrar una convivencia entre los humanos y las inteligencias atificiales.

Hay tres tipos básicos de computadoras: uno sigue un sistema binario, y puede realizar cualquier cálculo aritmético; otro que es analógico, porque puede crear por sí mismo un fenómeno análogo a la realidad, cibernético, no aritmético, y que está basado en las teorías del matemático francés Jean Baptiste Joseph Fournier [1768-1830]; y un tercero, y que es el que más ha inspirado a la creación de obras de ficción científica, que se basa en la auto-programación de la computadora, por la cual la máquina analiza los resultados de sus propias acciones para determinar sus decisiones futuras. Este último es el que favoreció

---

<sup>189</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 130.

la creación de la obra de Isaac Asimov, *I Robot* [1950], donde las computadoras entienden que si se les permite gobernar, podrán ayudar a los humanos a preservar su raza. Opinión esta que la narradora del libro comparte plenamente. En el terreno del cine, otros ejemplos son las populares sagas de películas de *Terminator* y *Matrix*, en las cuales unas computadoras centrales destruyen el mundo humano para gobernarlo a su antojo. Como podemos observar, el gran ordenador de la novela de Isaac Asimov es más benévolo con el ser humano, aunque la lectura de la obra nos inspire exactamente lo contrario, y no se desvele el propósito real hasta casi el final del libro.

#### 1.2.2.4. Las Ciencias naturales

La obra clave que abrió nuevas perspectivas en los estudios de ciencias naturales fue *The Origin of Species by Means of Natural Selection* [1859], de Charles Darwin [1809-1882]. Su huella queda patente en una obra considerada de las mejores del género: *The Time Machine* [1895], de H. G. Wells, en la se muestra en un posible futuro la evolución de la especie humana desde dos entornos diferentes, la oscuridad de lo subterráneo y la luz diurna. La raza que domina es la que ha vivido en peores condiciones, pues ha tenido que luchar por sobrevivir y eso la ha hecho más fuerte. Esta obra presenta cierto acercamiento a las teorías de Jean Baptiste Lamarck, que a pesar de ser el acuñador del término Biología, y de su importante aportación a la ciencia, sugirió erróneamente que los rasgos biológicos son causados por el medioambiente: porque la jirafa intenta comer las hojas superiores de los árboles, el cuello se le va estirando, y tras varias generaciones, las jirafas obtienen el cuello que las caracteriza en la actualidad<sup>190</sup>. En su obra, H. G. Wells expresa su pesimismo hacia una futura humanidad menos inteligente que la actual. Supone que la comodidad de la vida futura empañará la curiosidad, el razonamiento, la inventiva y la imaginación. Y eso no se aleja mucho de la idea que transmite la novela de Michael Crichton *The Andromeda Strain* [1969], o de la comedia *Idiocracy*, de Mike Judge, en la que vemos un mundo futuro gobernado por la estupidez, y donde una persona con un cociente intelectual que ahora denominaríamos mediocre, se llega a ser el individuo más inteligente de EE.UU.

---

<sup>190</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 138-139. Como todos sabemos, las teorías (hipótesis) de Lamarck fueron llevadas al extremo por los fascismos de la primera mitad del siglo XX, cosa que ponen de relieve los autores. Sin embargo, siguiendo una marcada tendencia política, aplican el caso exclusivamente a los fascismos comunistas de los gobiernos soviéticos.



Otras obras que tratan la inteligencia a través de su evolución natural o mutación son: *Odd John* [1935], de Olaf Stapledon, y *Galápagos* [1985], de Kurt Vonnegut<sup>191</sup>. Poul Anderson, por su parte, en la obra *Brain Wave* [1954], dibuja un planeta Tierra afectado por la radiación que lleva a los animales a incrementar su cociente intelectual hasta las cifras de una persona con minusvalía mental. Y encontramos algo muy similar en *The Lovers* [1961], de Philip José Farmer, en la que criaturas insecto evolucionan hasta casi alcanzar una apariencia humana<sup>192</sup>. Esta obra, muy probablemente fue una de las fuentes de inspiración para los populares tebeos *Men in Black* y sus posteriores adaptaciones cinematográficas.

Otro acercamiento de la biología es el que se basa en los estudios de comportamiento y su relación con la química del cuerpo humano. A modo de ejemplo podemos destacar las obras de Greg Bear, *Queen of Angels* [1990], y *Slant* [1997], en las que en un futuro EE.UU., los ciudadanos reciben terapia bioquímica para mejorar su estabilidad mental<sup>193</sup>. O el que ofrece Joan Slonczewski, en su *Brain Plague* [2001], en la que la gente toma un neurotransmisor, la dopamina, para controlar el placer humano<sup>194</sup>. Un ejemplo en el cine lo encontramos en la película *Equilibrium*, dirigida por Kurt Wimmer en 2002, y en la que observamos un futuro distópico en el cual los humanos toman periódicamente cierto medicamento que anula la estimulación sensitiva.

Otras fuertes influencias en la ficción científica fueron los descubrimientos genéticos, iniciados por el monje austriaco Gregor Johann Mendel [1822-1884], y sus Leyes

---

<sup>191</sup> Véase Joan Slonczewski y Michael Levy, "Science fiction and the life sciences", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 175-176.

<sup>192</sup> Véase Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, p. 64.

<sup>193</sup> Véase Slonczewski y Levy, "Science fiction and the life sciences", p. 177.

<sup>194</sup> Véase Slonczewski y Levy, "Science fiction and the life sciences", p. 177.

de la Herencia, y el botánico holandés Hugo de Vries [1848-1935], con su Teoría de la Evolución anti-darwiniana<sup>195</sup>.

Estos vaivenes en las afirmaciones genéticas y evolutivas han llevado a escritores a detallar procesos que, en su momento fueron acertados, y después resultaron ser falsos. Tal es el caso del relato de Stanley G. Weinbaum titulado “*A Martian Odyssey*” [1934], por el que una nueva forma de vida evoluciona de forma diferente debido a que está compuesta en parte por silicona. Ahora, los modernos avances en genética han desechado tal posibilidad. Otro caso es el que propuso Arthur C. Clarke en su *Childhood's End* [1953], al ofrecer una evolución postnatal basada exclusivamente en los efectos medioambientales y en las reacciones que provocan en los organismos. Esas reacciones sí permiten la creación de nuevas especies en otra de sus obras, *The City and the Stars* [1956]<sup>196</sup>. La combinación genética de humanos y animales, y la exploración del surgimiento del inconsciente quedan reflajadas en *The Island of Doctor Moreau* [1896], de H. G. Wells. El uso de la ingeniería genética tiene en *Brave New World* [1932], de Aldous Leonard Huxley, su componente principal, al fabricarse la gente por encargo y de determinados tipos genéticos.

Más recientemente, y muy explicativas de los últimos avances, encontramos obras como *Jurassic Park* [1991], de Michael Crichton, donde se muestra el proceso de clonación de dinosaurios a partir de restos de material genético encontrado en resina fosilizada, o ámbar; *Frameshift* [1997], de Robert Sawyer, novela en la que se narra el intento de clonación de un hombre neandertal<sup>197</sup>; y la película *GATTACA* [1997], escrita y dirigida por Andrew Niccol, en la que se explora lo que podría suceder si una sociedad se rigiera por la perfección genética.

---

<sup>195</sup> Darwin afirmó que la selección natural se debía a la acumulación de pequeñas modificaciones en los rasgos hereditarios, por su parte, Vries sugirió que esas modificaciones no eran pequeñas sino grandes, y a esos cambios los llamó mutaciones.

<sup>196</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 140-142.

<sup>197</sup> Véase Slonczewski y Levy, “Science fiction and the life sciences”, p. 180.

El medio ambiente y su influencia en el género comienzan de forma estelar con *Dune* [1965], de Frank Herbert, y sus descripciones ecológicas de gran magnitud en la representación de los planetas en los que tiene lugar la acción. Tras ésta, otras novelas han tocado de forma muy específica el campo ecológico y medioambiental, es el caso de *A Door into Ocean* [1986], de Joan Slonczewski; de *Red Mars* [1992], de Kim Stanley Robinson, en la que se describe la superficie de Marte y la posibilidad de habitarlo haciendo que una cianobacteria contamine la atmósfera y cree el oxígeno necesario para que el ser humano pueda sobrevivir; y de *Antarctica* [1998], de la misma autora, que explora la previsión de la destrucción del continente antártico por efecto del calentamiento global.

El determinismo medioambiental y su influencia en la economía fueron asumidos por las tesis marxistas. La huella de Carl Marx [1818 - 1883] a este respecto se encuentra en novelas como *Looking Backward 2000-1887* [1888], de Edward Bellamy, en la que emplea la maquinaria de la historia para predecir una sociedad sin clases. Otros ejemplos remarcables en la historia de la ficción científica son *The Time Machine* [1895], de H. G. Wells, la *Foundation Trilogy* [1951, 1952 y 1953], de Isaac Asimov, o la especulación *Dai-Yon Kamyoki* [1959], de Kobo Abe, en la que el autor preveía una preocupación muy actual de los científicos: la posibilidad de una existencia subacuática debido a que los casquetes polares se han derretido.

Un último apartado que se corresponde con la Ecología, suele versar sobre las grandes plagas que asolan la existencia humana, como en *Nordenholt* [1923], de J. J. Connington; las *eco-catástrofes* provocadas por el agotamiento de los recursos del suelo, como en *Already Walks Tomorrow* [1938], de A. G. Street; y el tratamiento de la sobrepoblación de la Tierra y sus consecuencias ecológicas, como en *Master of Life and Death* [1957], de Roberts Silverberg<sup>198</sup>, y en *La morte di Megalopolis* [1974], de Roberto Vacca, en la que el propio autor se inspira en un ensayo científico suyo titulado “Il Medioevo

---

<sup>198</sup> Véase Brian Stableford, “Science Fiction and Ecology”, p. 137.

próximo venturo” [1971], y que narra el colapso del sistema alimenticio por saturación y descomposición<sup>199</sup>.

La reproducción y la sexualidad como hecho biológico tuvieron su gran momento de aparición gracias a la pluma de Aldous Leonard Huxley, que creó en su *Brave New World* [1932] un mundo futuro en el cual la gente civilizada es creada genéticamente en laboratorios y el sexo es un mero hecho relajante antiestrés. Ese mismo año, el escritor español Alfonso Martínez Rizo escribió *El amor dentro de 200 años*, donde aborda la cuestión del control de la natalidad en sociedades futuras para permitirles su subsistencia. Posteriormente, Ursula K. Le Guin, en su *The Left Hand of Darkness* [1969] ideó un mundo de seres andróginos, pero que al llegar a la época de celo, o *kemmer*, entran en fase masculina o femenina, y llevan a cabo contactos sexuales. Más tarde, Lois McMaster escribió *Ethan and Athos* [1986], novela en la que se describe un planeta enteramente homosexual, y que cumple con sus fines reproductivos de forma totalmente artificial.

Hay un autor clave en la historia de la ficción científica que unió los temas de la reproducción, la sexualidad y la evolución, quizá por primera vez. Este autor es H. P. Lovecraft, que escribió una en su tiempo controvertida novela corta en la que seres humanos se unen a seres extraterrestres con el ánimo de crear una raza mixta que pueda adaptarse a los medios acuoso y terrestre. Es el caso de “*The Shadow over Innsmouth*” [1931]. Casi 50 años después, el director Ridley Scott filmó *Alien* [1979], película en la que un ser extraterrestre parasita el cuerpo humano, y que en el último largometraje de la saga, llega a ser engendrado un ente parte humano, y parte alienígena.

Los fenómenos de mutación y evolución han tenido su espacio destacado dentro de la ficción científica. Desde *The Time Machine* [1895], de H. G. Wells, hasta *The Children Star*

---

<sup>199</sup> Véase Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, p. 83.

[1998], de Joan Slonczeski, pasando por las fantasías evolutivas de John Taine *The Iron Star* [1930], y *The Seeds of Life* [1931]<sup>200</sup>, *Andromeda Strain* [1969], de Michael Crichton, y las obras ya mencionadas en este sub-apartado, como *Dune* [1965], *A Door into Ocean* [1986] y *Jurassic Park* [1991]. En todas ellas se muestran especulaciones sobre la mutación en diferentes seres.

La relación del tratamiento de las plagas con la mutación y evolución, la encontramos en la obra *War of the Worlds* [1898], de H. G. Wells, en la que irónicamente, los microbios que habitan la Tierra salvan a la inmunizada humanidad de una invasión marciana. Y entre la ficción científica y la realidad de hechos como el ébola, otros escritores han inventado plagas genéticamente: es el caso de las obras de Stephen King y Frank Herbert, en *The Stand* [1978] y *The White Plague* [1982], respectivamente. Hemos encontrado el primer referente de este fenómeno temático tan extendido en la obra *I am Legend* [1954], de Richard Matheson, donde una plaga desconocida transforma a los humanos en unos seres sedientos de sangre. Son remarcables en el ámbito de la cinematografía las adaptaciones homónimas de esta novela de la mano de Ubaldo Ragona y Sidney Salkov, en *L'Ultimo uomo della Terra* [1964], de Boris Sagal, en *The Omega Man* [1971], y de Francis Lawrence, en *I am Legend* [2007]. Otra película, *28 Hours Later* [2002], dirigida por Danny Boyle, con su segunda parte, *28 Weeks Later* [2007], de Juan Carlos Fresnadillo, y la exitosa serie de videojuegos de Shinji Mikami, *Resident Evil* [1996 - ...] y sus adaptaciones fílmicas, han catapultado hacia la popularidad mundial estos elementos.

Por último, debemos comentar que a partir de diferentes hipótesis nació un concepto muy utilizado en la ficción científica, el de involución o degeneración. Este concepto marcó el final del siglo XIX<sup>201</sup>, y se usó para explicar fenómenos tales como algunas enfermedades mentales, la criminalidad y el comportamiento inmoral, como señas

---

<sup>200</sup> Véase Slonczewski y Levy, "Science fiction and the life sciences", p. 178.

<sup>201</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, p. 23.

de regresión biológica<sup>202</sup>. También se empleó con fines histórico-sociales, como una posible explicación de la caída del Imperio Romano.

En *The Time Machine* [1895], H. G. Wells emplea este tipo de hipótesis para encontrar un razonamiento lógico a la degeneración física en tamaño, fuerza, resistencia, e inteligencia en los *eloi*, los humanos de la superficie de un estadio futuro de la Tierra. Por el contrario, los *morlocks*, los pobladores del subsuelo, se han desarrollado y se han adaptado perfectamente a su vida subterránea.

Tal vez el autor del ámbito de la ficción científica que más uso haga de esta teoría sea H. P. Lovecraft, que en muchos de sus relatos y novelas cortas hace referencias directas e indirectas a la degeneración, tanto biológica, como psicológica y social<sup>203</sup>.

---

<sup>202</sup> Ejemplos de esto son las teorías de los científicos Francis Galton (1822-1911) y Henry Maudsley (1835-1918).

<sup>203</sup> Para más información véase el punto 2.5.

#### 1.2.2.5. Psicología

El psicólogo ruso Ivan Petrovich Pavlov [1849-1936] mostró que las reacciones de los animales ante estímulos eran actos reflejos que podían ser predichos y condicionados por asociación de ideas. Con la ayuda de estos descubrimientos de la etología, y gracias a los que siguieron con la Gestalt<sup>204</sup>, el psicólogo y escritor Burhus Frederic Skinner escribió la novela *Walden Two* [1948], en la que sugiere una utopía a partir del condicionamiento de la población<sup>205</sup>. También el escritor Anthony Burgess se inspiró en estas teorías para crear *A Clockwork Orange* [1962], donde un peligroso delincuente juvenil es condicionado hasta tal punto que es incapaz de incluso entender la existencia de la violencia, el sexo, o cualquier otra forma de pensamiento no socialmente aceptado.

Otro condicionamiento, pero que en esta ocasión no es llevado a cabo a través de la teoría de la Gestalt es el que se encuentra en la novela *Trudno Bit Bogon (El poder de un dios)* [1964], de Arkadi Natanovich Strugatsky y Boris Strugatsky. Es la irracionalidad del salvajismo al que llevan los sentimientos la que guía a una civilización humana futura a la no intervención en un planeta habitado por seres muy similares a los humanos, y que viven en una Edad Media en plena época de revoluciones. Los humanos actúan como simples observadores que recopilan datos históricos que pretenden comparar con los aprendidos a través de la historiografía terrestre. Sin embargo, algunos de los científicos, que entran en contacto directo con los seres del planeta, comienzan a tener sentimientos que les hacen actuar y modificar la historia del mundo nuevo.

---

<sup>204</sup> Este término alemán es una colección de entidades biológicas, físicas, psicológicas y simbólicas que crean un concepto o configuración mayor que la suma de sus partes. Aplicado a la psicología, el término de la Escuela de Berlín podría ser definido como 'la teoría que afirma que el principio operacional del cerebro es holístico, análogo y paralelo, con tendencia a la auto-programación'.

<sup>205</sup> Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 151.

Otras obras en las que la psicología juega un papel destacado son: *The Shockwave* [1976], de John Brumer, en la que se producen individuos con capacidad intelectual superior a partir de choques eléctricos<sup>206</sup>; *The Hampdenshire Wonder* [1911], de J. D. Beresford; *Slan* [1940], de Alfred Elton van Gogt; *And Chaos Died* [1970], de Joanna Russ; y la más reciente *Necropolis* [2001], de Maureen F. McHugh, en la que los empleados son emocionalmente adictos a sus empleadores<sup>207</sup>. Un ejemplo de un tratamiento perfecto y muy profundo de la psicología de la Gestalt es el que aplica Alfred Elton van Vogt en su *War Against the Rull* [1959], en donde el arma más poderosa es su conocimiento de esta psicología, con cuyo poder la civilización *Rull* es capaz de destruir a la humanidad.

La Hipnopedia, término utilizado por primera vez por Aldous Leonard Huxley en *Brave New World* [1932], y que vendría a significar 'estudio durante el sueño', es empleada por muchos autores de ficción científica. H. G. Wells, en *Star-Begotten* [1937], especula con mensajes de los marcianos a los seres humanos a través del sueño<sup>208</sup>, y H. P. Lovecraft, tal vez el autor de ficción científica en el que más importancia tengan el tratamiento y las dimensiones del sueño y el recuerdo, pese a que no llegó a catalogar los estudios de los sueños en sus obras.

Loable es el empleo de los recuerdos implantados a través de los sueños en la película *Dark City*, de Alex Proyas, donde una raza alienígena inserta recuerdos en cobayas humanas, en un entorno controlado, para así observar su influencia en los rasgos de personalidad. El héroe de la película se despierta en mitad de la inserción y desde ese momento sufre de ensoñaciones durante la vigilia demasiado vívidas. Las fases Rem y No Rem se entremezclan en su insomnio permanente.

---

<sup>206</sup> Véase Urquijo Estremera, *Cienciaficción*, p. 62.

<sup>207</sup> Véase Slonczewski y Levy, "Science fiction and the life sciences", p. 177.

<sup>208</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 155-156.



La Parapsicología, una ciencia que estudia los fenómenos y los comportamientos psicológicos de lo que está más allá de lo normal, ha sido un recurso constante en la literatura de ficción científica de algunos autores. La telepatía es un ejemplo de ello, y se puede observar en *Last and First Men* [1930], de Olaf Stapledon, *Childhood's End* [1953], de Arthur C. Clarke, y *The Left Hand of Darkness* [1969], de Ursula K. Le Guin. La percepción extrasensorial se ve en *More Than Human* [1953], de Theodore Sturgeon, *Dune* [1965], de Frank Herbert, *The Einstein Intersection* [1967], de Samuel Ray Delany, y en la serie de películas de George Lucas, *Star Wars* [1977-2005], en la que los Jedi, unos mojes guerreros, poseen percepción extrasensorial, telepatía, e incluso telequinesis.

#### 1.2.2.6. Otras ciencias

Aquí se abre un apartado en el que se van a mostrar, de forma breve, otras ciencias y disciplinas que han aportado a la ficción científica elementos temáticos esenciales.

Comenzaremos por la Geografía, y la explosión demográfica que vive en estos momentos la Tierra. Esta explosión ya fue anunciada por el sacerdote Thomas Robert Malthus [1766-1834], que afirmó que el ritmo de crecimiento de la población sería geométrico<sup>209</sup>, mientras que el de la comida era aritmético<sup>210</sup>, por lo que llegaría un momento en el que no habría comida para alimentar a toda la población<sup>211</sup>. Ejemplos de obras en las que se trata este problema son *The Space Merchants* [1952], de Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth, y *The World Inside* [1970], de Robert Silverberg<sup>212</sup>.

La Lingüística también ha tenido su importancia dentro de la ficción científica, y en especial las hipótesis de Edward Sapir [1884-1939] y Benjamin Lee Whorf [1897-1941], las cuales dicen que una lengua influye en el hablante hasta tal punto que domina su percepción de la realidad. La aplicación de esta hipótesis es el tema central de la novela *Babel-17* [1966], de Samuel Ray Delany, y que es un intento del protagonista por descifrar un código que no entiende porque su concepción del mundo está limitada por su lengua<sup>213</sup>. O como en el largometraje *Alphaville* [1965], donde el maestro del cine, Jean Luc Godard,

---

<sup>209</sup> Un ejemplo de serie matemática en progresión geométrica sería 2·2·2·2·2·2·2...

<sup>210</sup> Un ejemplo de serie matemática en progresión aritmética sería 2+2+2+2+2+2+2+2...

<sup>211</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 148-150.

<sup>212</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 148-150.

<sup>213</sup> Véase Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 153-155.

muestra una sociedad en la que las computadoras dominan a las personas, y para ello se sirven de eliminar palabras de su vocabulario. De este modo, la gente denomina al diccionario “Biblia”, y no conocen palabras como “conciencia” o “amor”.

La Filología aparece en la película *Code 46* [2003], dirigida por Michael Winterbottom. En este filme, se nos presenta un futuro en el que a una base gramatical y nocional del inglés, se añaden estructuras sintácticas y léxicas de otras lenguas, como el español, el francés y el mandarín, principalmente.

Incluso podemos encontrar diversos factores de la gramática como revolucionarios y expresamente negativos para los intereses de una sociedad futura anticomunista. Es el caso de *A Time of Changes* [1971], de Robert Silverberg, en la que está prohibido pronunciar pronombres personales porque llevan al idealismo comunista propio de los años sesenta del siglo veinte. Dado que esa novela está escrita en inglés, y dado que en esa lengua el uso del pronombre personal con función de sujeto es prácticamente obligatorio en cada oración, la lectura se hace muy pesada para un lector nativo. Aunque no tanto como en la novela de Anthony Burgess *A Clockwork Orange* [1962], donde leemos una lengua evolucionada de tal modo que la retórica del narrador nos resulta harto confusa, pero no por ello menos inteligente.

La influencia de la Antropología se ha ido difuminando y tratando menos explícitamente, tras unos comienzos muy prometedores en la figura de H. P. Lovecraft, el cual conjugaba hipótesis del momento, como la degenerativa, o la del mono blanco, con sus conocimientos de las mitologías clásicas, orientales e incluso australianas. Gracias a Ursula K. LeGuin, hija del antropólogo Alfred Kroeber, esta ciencia social ha adquirido un estatus importante en la escritura de ficción científica del último tercio del siglo XX. Un

estatus esencial junto a la Sociología, que ha permitido llevar a cabo los diseños de las sociedades futuras en el estilo ciberpunk.

No podemos cerrar este apartado sin mencionar que otras ciencias y disciplinas, como, la Química, las ingenierías, y la Economía, han sido elementos empleados en la ficción científica desde sus comienzos, y aún se encuentran muy vivos en las obras.

#### 1.2.2.7. Pseudociencia

La pseudociencia ha tenido también su espacio reservado en la ficción científica. Teorías como el Mesmerismo<sup>214</sup> de Franz Anton Mesmer [1734-1815], que postulaba la existencia de un éter magnético como agente terapéutico; la hipótesis de la Pangénesis<sup>215</sup> de Anaxágoras [500 – 428 a. C.], Demócrito [470/460 - 370/360 a. C.], e Hipócrates [siglo V a. C. - siglo IV a. C.], entre otros; o la hipótesis de la Panspermia<sup>216</sup>, cuyo máximo exponente en tiempos contemporáneos fue Svante Arthernius [1859-1927], han sido elementos menores en muchas obras. Ejemplos de ello son: *The Seedling Star* [1957], de James Blish, y *Chariots of the Gods?* [1968], de Erich Von Däniken.

Otro ejemplo de pseudociencia muy importante en estos últimos años, es la denominada hipótesis de Gaia, que fue creada por el doctor de la NASA James Lovelock en los años 70. De la mano del mismo científico y de Michael Allaby, esta hipótesis ha sido llevada a la ficción científica, y ha dado como resultado la novela *The Greening of Mars* [1984]. Esta obra y las que le siguieron, de los mismos autores o no, toman como base la Gaia griega, la Pachamama andina, y la Madre Naturaleza de tantas y tantas culturas del planeta, así como la idea de energía telúrica platónica que la alquimia medieval se encargó de recuperar y conservar en el tiempo.

---

<sup>214</sup> Fue denominada así en honor a su autor, él la denominaba *magnétisme animal*.

<sup>215</sup> Según esta hipótesis, cada órgano y estructura del cuerpo produce pequeños sedimentos llamados gémulas, que por vía sanguínea llegaban a los gametos. El individuo se formaría gracias a la fusión de las gémulas de las células.

<sup>216</sup> Esta hipótesis defiende que las *semillas* —o la esencia de la vida— prevalecen diseminadas por todo el universo, y que la vida comenzó en la Tierra gracias a la llegada de tales semillas.

Antes de cerrar este sub-capítulo debemos hacer mención a la memorable obra *Fahrenheit 451* [1953], de Ray Bradbury, en la que el protagonista es un bombero de libros, y que irónicamente se dedica a quemar libros, a quemar el conocimiento prohibido de algunas ciencias y de toda la literatura, historia y filosofía. Es un gran ejemplo de la esquizofrenia colectiva que arrostra el ser humano desde la segunda revolución industrial, y que ha devaluado otros saberes que no sean aplicables directamente a la economía y el bienestar físico de nuestra especie.

### 1.3. Tipologías

Podemos encontrar dos clasificaciones básicas dentro de la ficción científica, la primera, es la clásica, aceptada y construida por todos los críticos a lo largo del tiempo, que diferencia la ficción científica dependiendo de sus grandes estilos, a saber: ópera u opereta espacial, ficción científica “dura” o rigurosa, utopía y distopía, ucronía, y ciberpunk. La segunda es muy productiva, a nuestro parecer, y no entra en conflicto con la primera, salvo en un punto que comentaremos más adelante. Esta clasificación divide la ficción científica entre historias que enseñan o didácticas, historias que predicen, y ficción especulativa. Comenzaremos con la clasificación por estilos, más amplia y densa, y a la que añadiremos un subtipo muy específico de Japón:

### 1.3.1. Tipos y estilos

#### 1.3.1.1. Ópera/Opereta espacial

Estilo en el que las historias que se cuentan son aventuras románticas, de viajes y de batallas. Se suelen ambientar en lugares lejanos, extraños, espaciales y futuristas. Se podría considerar que este estilo deriva de las novelas de aventuras, y parece muy probable que su inspiración inicial fueran las denominadas obras épicas de frontera<sup>217</sup>. De hecho, algunos autores como Javier Rodríguez Pequeño, la separan de la ficción científica y la consideran un género aparte<sup>218</sup>.

El escritor que utilizó por primera vez el término *space opera* fue Arthur Wilson “Bob” Tucker, en 1941, para referirse a lo que él percibía como clichés de la ficción científica de su tiempo<sup>219</sup>. El término derivaba de las *Western Operas*, y que de la mano de revistas como *Weird Tales* se hicieron muy populares a comienzos del siglo XX en Estados Unidos. El máximo exponente de este tipo de literatura fue Robert. E. Howard, con su saga de *Conan*. Estas *Western Operas* y la opera espacial son una transposición de los temas de los libros de vaqueros, reemplazando elementos como los revólveres por pistolas o espadas láser, en el caso que aquí nos concierne, el de las óperas espaciales. Podemos observar que la temática, e incluso los tipos que se emplean en estas óperas espaciales, coinciden con las de los *westerns*, que a su vez repiten esencialmente los de la épica de

---

<sup>217</sup> Véase punto 3.2.2.

<sup>218</sup> Véase Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, pp. 159-175.

<sup>219</sup> Véase T. G. Browning, “Stanley G. Weinbaum: SF Flare”, en *Books of Distinction*, 2006. En el URL: <http://www.darkmoonrising.com/issues/jun04/default.asp?file=bod> [visita el 26/01/2007].



frontera<sup>220</sup>, a saber: amada al otro lado del linde, el rapto de la misma, el hijo mestizo<sup>221</sup>, el enemigo amigo y el amigo enemigo, las figuras del converso y del renegado, etc. Esta figura, la del converso ha sido muy productiva en los estilos que estamos tratando. En las *Western Operas*, las diferencias de credos no son tantas, y el problema se focaliza más en las diferencias entre países y culturas. Y en las óperas espaciales se recurre con incluso más frecuencia a las diferencias entre planetas y culturas. Un ejemplo de un choque inevitable de culturas, religiones y planetas es el que se puede observar en el relato votado por los escritores estadounidenses de ficción científica como el mejor de EE.UU., “*Nightfall*”, que escribió el ruso Isaac Asimov, y que fue publicado en su primera edición en la revista *Astounding Science Fiction*, en septiembre de 1941<sup>222</sup>.

La otra fuente principal de influencia es la novela de aventuras. Con su respectivo trasvase de espacio y tiempo, este tipo de novela, que tiene su antecedente —como toda novela—, en la novela griega del siglo II d. de C., cuenta la historia de un amor difícil o imposible, y que para poder ser llevado a cabo, o reinstaurado, se debe hacer pasar por diversas pruebas a los enamorados protagonistas.

Tras unos comienzos difíciles en la ficción científica, en los cuales autores como H. G. Wells se opusieron a la introducción del modelo “chico conoce chica”, tal y como podemos leer en su relato “*A Dream of Armadgedon*” [1901], este estilo tuvo gran aceptación y difusión<sup>223</sup>, con obras como *Mut* [1920], de Evgeny Zamyatin, en la que un amor prohibido motiva una rebelión<sup>224</sup>; *The Time Stream* [1931], de Eric Temple Bell, en la que el

---

<sup>220</sup> Véase Alberto Montaner, “Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica)”, en *Resons èpics en les literatures i el folklore hispànic*, eds. P. Bádenas y E. Ayensa, Atenas, Acrinet; Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2004, p. 38. URL: [http://www.acrinet.net/files/ACRINET\\_SP.pdf](http://www.acrinet.net/files/ACRINET_SP.pdf) [visita el 03/02/2007].

<sup>221</sup> En la ópera espacial el hijo mestizo es, en muchas ocasiones, de razas de diferentes mundos.

<sup>222</sup> A partir de este relato, nació la conocida saga de Riddick, que cuenta en su haber con tres películas: *The Chronicles of Riddick: Pitch Black* (2000) —cuya inspiración directa procede del citado relato—, y *The Chronicles of Riddick: Escape from Butcher Bay* (2004), dirigidas ambas por David Twohy, y la película de dibujos animados *The Chronicles of Riddick: Dark Fury*, dirigida por Peter Chung (2004).

<sup>223</sup> Véase Pierce, *Odd Genre*, p. 20.

<sup>224</sup> Véase Pierce, *Odd Genre*, p. 20.

amor se enfrenta con las reglas de un mundo distópico; o *The Star Kings* [1947], de Edmond Hamilton. Aunque la pluma más prolífica de este tipo de novelas fue la de Catherine L. Moore, y sus relatos y novelas “*The Bright Illusion*” [1934], “*Trys in Time*” [1936], “*Greater than Gods*” [1939], y *Judgment Night* [1943].

Más adelante, Robert A. Heinlein afirmó en su ensayo “On the Writing of Speculative Fiction”, de 1947, que el motivo del “chico conoce chica” es la más grande historia de todos los tiempos<sup>225</sup>, con lo que pretendía justificar así este tipo de ficción.

La idea y el esquema narrativo que servirían de base a la literatura de amor espacial, los ofrecería Edgar Rice Burroughs<sup>226</sup>, con su *A Princess of Mars* [1912].

La ópera espacial<sup>227</sup> entró en decadencia en los años 50 del siglo pasado en EE.UU., para luego resurgir en el cine gracias a la saga *Star Wars*, entre 1977 y 2005. Hasta finales de siglo, el estilo se conservaba en la figura de Dan Simmons, que con sus *Hyperion Cantos* [1984-1997] revitalizó el estilo y lo llevó hacia lo que se ha venido a denominar ópera cosmogónica. A su difusión más popular contribuyen en la gran y pequeña pantalla películas y series televisivas como *Stargate* [1994-...].

En España encontramos dos series de novelas que tuvieron un gran éxito de masas a nivel nacional e internacional en el siglo veinte: La *Saga de los Aznar*, con treinta y dos títulos en los años cincuenta, y con otros veinticuatro en los sesenta; y la saga de la *Orden espacial*, publicada por esas mismas fechas. Ambas alcanzaron una gran fama, e incluso la primera fue elegida por los lectores en la Eurocón de Bruselas de 1978, como la mejor serie

---

<sup>225</sup> Véase Pierce, *Odd Genre*, p. 19.

<sup>226</sup> Véase Pierce, *Odd Genre*, p. 20.

<sup>227</sup> Para más información léanse los valiosos artículos: Browning, “Stanley G. Weinbaum: SF Flare”; John Clute, “Science fiction from 1980 to the present”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 64-78; Gary Westfahl, “Space opera”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 197-208. También se encontrará más información en Pierce, *Odd Genre*, pp. 19-27.

de ficción científica europea. Eso sí, el papel del pseudónimo del autor en inglés fue fundamental. Sirva de ejemplo la primera, escrita por Pascual Enguidanos Usarch, más conocido como George H. White<sup>228</sup>.

---

<sup>228</sup> Para más información léase Díez, Julián, *Antología de la ciencia ficción española. 1982-2002*, Barcelona, Minotauro, 2003, pp. 13-14.

### 1.3.1.2. Ficción científica “dura” o “rigurosa”

Se trata de un estilo en el que la ciencia es el elemento esencial de la trama, y su exactitud alcanza el máximo permitido por la ficción. Su característica fundamental es que pone todo su énfasis en las descripciones de una tecnología y/o una ciencia muy avanzada, y en la verosimilitud, milimétrica en algunas ocasiones, de las descripciones científicas y técnicas. Podríamos denominarla ficción científica “rigurosa”, para así no entrar en la discusión sobre la clasificación popular entre ficción científica “dura” y ficción científica “blanda”, que no hace sino confundir más la terminología que ha sido empleada por la crítica hasta el momento. Este estilo sería lo que muchos académicos considerarían verdadera ficción científica, y no les faltarían argumentos si nos atenemos a la pureza del género. Se considera a Jules Verne como el primer autor de este estilo, sin embargo, su proximidad con la novela de aventuras, le coloca, a nuestro parecer como el abuelo del estilo en el árbol genealógico, siendo Leopoldo Lugones, con algunos de sus relatos en *Las fuerzas extrañas*<sup>229</sup> [1906], el primer autor que hemos encontrado que sí se ajusta estrictamente a este estilo. Otros de los autores más representativos<sup>230</sup> del estilo por su reconocimiento internacional serían: Arthur C. Clarke con, por ejemplo, *A Fall of Moondust* [1961], y Stanislav Lem y su aclamada *Solaris* [1961], mientras que grandes maestros del género como Robert A. Heinlein, Isaac Asimov y Poul Anderson transitan entre varios estilos, hacen uso de éste, pero no de forma exclusiva.

---

<sup>229</sup> Esta compilación data de 1906, sin embargo algunos de los relatos se publicaron por primera vez en 1898.

<sup>230</sup> La novela de Agustín de Rojas titulada *Espiral* (1982), es una de las obras más importantes a este respecto en el mundo hispano.

Cabría hacerse la siguiente pregunta: ¿tiene alguna relación la novela de aventuras con este estilo? Si se examinan las obras de Jules Verne, por ejemplo, se observa que añade elementos científicos a la trama novelesca, que se convierten en epicentro, y que el desarrollo posterior es muy similar, a grandes rasgos, al de cualquier novela de Victor Hugo, Robert Louise Stevenson, o Dumás padre. No obstante, la evolución de este estilo se aleja bastante de los temas, motivos y tipos de la novela de aventuras.

David Harwell enumera los criterios por los que podemos reconocer si un texto es de ficción científica rigurosa:

(1) La ficción científica dura versa sobre la belleza de la verdad [...] sobre la experiencia emocional de describir y enfrentarse a lo que es científicamente verdadero [...] (2) La ficción científica dura se siente auténtica para el lector experimentado, cuando el modo que siguen las cosas en la historia es plausible. (3) La ficción científica dura recae, en cierto punto de la historia, sobre la prosa expositiva, más que sobre la prosa literaria, una prosa cuyo objetivo es describir la naturaleza de su realidad particular. (4) La ficción científica dura recae sobre el conocimiento científico externo a la historia. Y (5) La ficción científica dura consigue su caracterización a través de la información, siendo, de hecho, didáctica<sup>231</sup>.

Estos criterios son muy valiosos por cuanto no dejarían lugar a la duda si se quisiera encuadrar una obra específica, sin embargo, muchos autores se mueven de un estilo a otro, e incluso los funden en diferentes textos. Por lo que habría que tomar estas características como punto de partida en un todo bastante heterogéneo<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup> Traduzco de Cramer, "Hard science fiction", p. 188.

<sup>232</sup> Para más información léanse los siguientes artículos centrados en la ficción científica dura: Cramer, "Hard science fiction"; Gary Wesfahl, "Hard Science Fiction", *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 187-201; Donald M. Hassler, "The Renewal of "Hard" Science Fiction", *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 248-258.

### 1.3.1.3. Utopías y distopías

Son aquellas obras que muestran sociedades ficticias ideales por un lado, o indeseables e incluso apocalípticas por otro. Los textos modernos basados en utopías y distopías surgen como sátiras de las sociedades del momento.

El origen de las primeras se encuentra en la *Politeia* de Platón, escrita en el año 370 a. de C., y que en 1516, Sir Thomas More popularizó como género literario con su *Utopia*. Las utopías científicas son muy escasas y podríamos situar la primera tentativa en el tiempo con la obra de Francis Bacon, *New Atlantis* [1627], para no encontrar obras que claramente fusionen la utopía y la ficción científica hasta la aparición de las novelas de Edward Bellamy, *Looking Backward, 2000-1887* [1888], y *Equality* [1897]. Posteriormente apareció la obra de Aldous Leonard Huxley, y *Brave New World* [1932]; *Logan's Run* [1967], de William F. Nolan y George Clayton Johnson; y *Commune 2000* [1974] y *Langrage Five* [1979], de Mack Reynolds<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Para más información sobre la utopía y distopía de ficción científica léanse: Michael Holquist, "How to Play Utopia: Some Brief Notes on the Distinctiveness of Utopian Fiction", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 57-71; Edward James, "Utopias and anti-utopias", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 219-229; Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, pp.37-62, 208-269; Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 173-174; Darko Suvin, "Theses on Dystopia 2001", *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, ed. Raffaella Baccolini y Tom Moylan, Routledge, 2003, pp. 187-191. URL: <http://books.google.com.au/books?hl=en&lr=&id=o77zULqmAMC&oi=fnd&pg=PA187&dq=darko+suvin+utopia&ots=hxmzyYfFJ8&sig=HkUKO1Hbstxl3xs5X6O11S3PRbk#PPA190,M1>; Phillip E. Wenger, "Utopia", *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 79-94; Raymond Williams, "Utopia and science fiction", *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 52-66. Por otro lado, Darko Suvin ofrece una inestimable información sobre la utopía y distopía en la literatura comunista que podemos encontrar en: Darko Suvin, "The Utopian Tradition of Russian Science Fiction", *The Modern Language Review*, Bath, University of Bath, Vol. 66, No. 1, pp. 139-159.

Por su parte, las distopías comenzaron su andadura con el último libro del *Nuevo Testamento*, el *Apocalipsis* de San Juan, sin embargo, se necesitarán quince siglos para que se produzca una fusión entre la distopía y la ficción científica, y surgirá de la pluma de H. G. Wells y su *The Time Machine*, en 1895, a la que seguirán un tanto alejadas en el tiempo, las muy respetables *Childhood's End* [1953], y *The City and the Stars* [1956], de Arthur C. Clarke. En la filmografía<sup>234</sup>, cabe destacar la iniciadora y maravillosa *Metropolis* [1927], de Fritz Lang.

---

<sup>234</sup> La obra fílmica más destacada en el mundo hispano es *Acción Mutante* (1993), de Alex de la Iglesia.

#### 1.3.1.4. Ucronías<sup>235</sup>

Son novelas históricas que narran una historia alternativa<sup>236</sup>. La primera ucronía fue escrita por Tito Livio [59 a. de C. - 17 d. de C.] en uno de sus capítulos de su *Romae Historiae* [9 a. de C.], en donde narra una hipotética guerra entre la Roma del siglo IV a. de C., y el imperio de Alejandro Magno. Ya en 1836, la obra *Napoleón et la conquête du monde, 1812-1823* de Luis napoleón Geoffroy-Château revitalizaría el género.

Entre los grandes ejemplos de la ucronía de ficción científica<sup>237</sup>, podríamos destacar *The Man in the High Castle* [1962], de Philip K. Dick, que narra una hipotética victoria de los nazis en la Segunda Guerra Mundial; o *Ruled Britannia* [2002], del llamado maestro del la historia alternativa, Harry Norman Turtledove, que cuenta cómo hubiera sido el mundo si la Armada Invencible hubiera tomado Inglaterra.

En este estilo los escritores españoles no se quedan a la zaga, con el iniciador del género en español en la figura del escritor Nilo María Fabra, con su *Cuatro siglos de buen gobierno* [1885], y con ejemplos destacados en el panorama mundial como *El coleccionista de huesos* [1996], de Cesar Mallorquí, que dibuja una España tras una Guerra Civil en la que los republicanos han vencido.

---

<sup>235</sup> El término fue acuñado por el filósofo positivista Charles Bernard Renouvier (1815-1903).

<sup>236</sup> La ucronía, y la historia contrafactual o historia virtual, se diferencian en la exactitud de los datos que presentan, siendo la segunda mucho más exacta, además de buscar la demostración de la Teoría de los ciclos históricos.

<sup>237</sup> Para más información léanse Andy Duncan, “Alternate history”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 209-218; Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, pp. 175-178.



Debemos destacar que en varias ocasiones el público general no ha sabido comprender cuándo se encontraba frente a una ucronía, y cuándo frente a una obra historiográfica, por lo que aparece el título en secciones de historia en lugar de ficción científica, tanto en bibliotecas, como en librerías. El caso más reciente y famoso es el de la obra *1421. The Year China Discovered America* [2002], de Gavin Menzies, que describe en una bien construida clave científica los supuestos datos que llevaron a China a descubrir el continente americano antes de que lo hiciera Cristóbal Colón. Su libro fue llamativamente atacado por un sector de la crítica que le acusó de inventarse mapas y datos para favorecer su hipótesis. El hecho constatado es que una pequeña parte de la crítica prefiere desmontar sus argumentos, mientras que una gran parte de los académicos de ficción científica trata la obra como una más del género.

Como se puede observar hasta aquí, la ficción científica usa géneros preexistentes para la creación de sus obras. La distopía, se podría considerar como el polo negativo de la clásica utopía, y si bien la ficción científica lo desarrolló, tampoco es exclusivo de ésta. Los otros estilos mencionados, como la ópera espacial, la utopía, y la ucronía, suponen la aplicación de elementos científicos a estos géneros. Sirvan a modo de ejemplo la utopía, género iniciado por Platón (427 a.C. / 428 a.C. - 347 a.c) en *La República* (370 a. C.), y de la distopía, variación del género anterior, que aparece en su forma más alegórica en el libro del *Apocalipsis* de la *Biblia*.

#### 1.3.1.5. Ciberpunk

El estilo ciberpunk muestra características que podrían definirlo como género literario<sup>238</sup>. Es conocido por su enfoque dirigido hacia una tecnología futurista y un bajo nivel de vida social. Toma su nombre de la combinación de cibernética y de punk. Mezcla la ciencia computacional, las tecnologías de la información y la cibernética, por un lado, y una alta regresión del sistema social, si no su total destrucción por otra. Muestra también, la reorganización de la sociedad a través de la técnica, bajo el mundo de la cultura pop, en una marcada anarquía de la vida cotidiana<sup>239</sup>.

Tanto los personajes —seres marginados, alejados, solitarios, asociales, en futuros distópicos—, como el argumento —centrado a menudo en un conflicto entre *hackers*<sup>240</sup>, inteligencias artificiales, y megacorporaciones—, son muy particulares de este estilo. Al igual que los recursos retóricos y el vocabulario empleado y creado ex profeso. Está inspirado en las novelas policíacas y el cine negro, y tiene como principales fundadores a William Gibson, Bruce Sterling, Pat Cadigan y concretamente con William Gibson y su novela *Neuromancer* [1984], que fue la iniciadora del género.

---

<sup>238</sup> Una parte de la crítica parece confirmar esta suposición. Véanse al respecto Bruce Bethke, “Cyberpunk”, en *Amazing Science Fiction Stories*, Vol. 57, No. 4, 1983; Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, pp. 149-181; y James Edward, *Science Fiction in the 20th Century*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1994, p. 197. En el URL: <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm> [visita el 26/01/2007].

<sup>239</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, p. 203.

<sup>240</sup> Es interesante la relación fonética entre la denominación de estos piratas informáticos, y la de *jaquers*, término castellano —tal vez adoptado del corso o del catalán medieval—, que aparece en las cartas de corso de la Edad Media, y que se aplicaba a los piratas especialistas en colocar su barco en paralelo a otro, y así tenerlos listos para el abordaje.

Los principales precursores del ciberpunk que ha localizado la crítica serían los siguientes<sup>241</sup>: la distopía cibernética *Limbo* [1952], de Bernard Wolfe; *The Space Merchants* [1952] y *Wolffbane* [1957], de Frederik Pohl y Cyril Kornbluth; la distopía *A Clockwork Orange* [1962], de Anthony Burgess; y una interesante metaficción que versa sobre cómo bajarse la personalidad de Internet *The Müller-Fokker Effect* [1970], de John Sladek.

Más adelante, con un acercamiento mucho mayor a los principios que rigen el ciberpunk, encontramos las novelas *Rollerball* [1975], de Norman Jewison, y *Death Race 2000* [1975], de Paul Bartel<sup>242</sup>. En cuanto al cine, la película *Tron* [1982], de Steven Lisberberg, muestra ya claramente un mundo de realidad virtual en el que entra el protagonista, y llega a formar parte activa del *software* de un videojuego. Otros largometrajes que podemos destacar son *Brazil* [1985], de Terry Gilliam, y *Max Headroom* [1985], de Rocky Morton y Annabel Jankel.

En el prefacio de la antología de obras de ciberpunk que editó Bruce Sterling, *Mirromshades* [1986], se identifica al grupo de autores del ciberpunk en EE.UU. (al que habría que añadir a Pat Cadigan): William Gibson, Bruce Sterling, Rudy Rucker, Lewis Shiner y John Shirley. Sterling afirma que el grupo es el producto definitivo del *Eighties Milieu*, que creció de la tradición literaria de la ficción científica y del mundo que la rodea. Afirma que el movimiento es un híbrido consciente de la tradición de la ficción científica rigurosa y de la Nueva Ola de escritores de los años 60 del siglo XX<sup>243</sup>. A esto deberíamos añadir la afirmación y defensa que Fredric Jameson llevó a cabo al sostener que el ciberpunk es la “expresión literaria, si no del posmodernismo, entonces del capitalismo tardío<sup>244</sup>”.

---

<sup>241</sup> Véase Mark Bould, “Cyberpunk”, *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 217.

<sup>242</sup> Véase Bould, “Cyberpunk”, p. 127.

<sup>243</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, p. 203.

<sup>244</sup> Traduzco de Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 419.

La influencia del movimiento se deja ver, además de en la literatura, en el cine, con películas icono como *Blade Runner* [1982], y la trilogía de *Matrix* [1999-2005]; en el manga y el anime, con títulos como *Akira* [1988] y *Kôkaku kidôtai* [1995] (más conocido como *Ghost in the Shell*); en la televisión, con la serie *Max Headroom* [1987-1988], en la música, con estilos que varían de música industrial, a *noise*, rock alternativo, y gótico; en los videojuegos —inspirados algunos en las películas de este estilo—, como los *Final Fantasy* y las series de *Metal Gear*; en los juegos de rol como *Torg* y *Cyberpunk*; e incluso ha influido en la estética de la moda de ciertas tribus urbanas, como los góticos —herederos de los siniestros—, los *mods*, y los mismos *ciberpunks* y *steampunks*.

A raíz de este estilo, en la literatura han nacido varios sub-estilos, como el *steampunk*<sup>245</sup>, iniciado, y denominado así, por Kevin Wayne Jeter, con su novela *Morlock Night* [1979]. Tras su obra aparecieron otras destacadas como la de Tim Powers, *The Anubis Gates* [1983], la de James Blaylock, *Homunculus* [1986], y otra de Kevin Wayne Jeter, *Infernal Devices* [1987]. Otros movimientos son el denominado *biopunk*<sup>246</sup>, en el cual Paul Di Filippo es el autor más importante, con su obra capital *Biofunk* [1996]; y el denominado *posciberpunk*<sup>247</sup>, iniciado por Neal Stephenson con su novela *Snow Crash* [1991].

Mención aparte merece el híbrido hacia el que se está dirigiendo el ciberpunk en occidente, ya que la fusión con el horror le ha llevado a ocupar la mayoría de las publicaciones de este estilo. Estamos refiriéndonos al *splatterpunk*. En este sub-estilo podemos rastrear el tratamiento del desdoblamiento del yo, a través de la máquina, para así evitar las limitaciones del cuerpo físico.

---

<sup>245</sup> Sub-estilo contextualizado en la época Victoriana.

<sup>246</sup> Sub-estilo que se enfoca más en las modificaciones biológicas y en los avances *bio-tecnológicos*.

<sup>247</sup> Evolución del ciberpunk que muestra a personajes que quieren mejorar el mundo, y no son meros espectadores de la sociedad en la que viven. Se puede considerar un alejamiento del posmodernismo.

La película que creemos que sirvió de inspiración fue *Alien* [1979], dirigida por Ridley Scott, ya que presagia la degradación del cuerpo a través de la sangre y la carne tan característica del *splatterpunk*. Se trata de la fusión de la carne y la máquina en un cuerpo, con brazos, piernas y cualquier órgano sintético introducido en cuerpos vivos. A todo esto se añade el horror, y cierto toque de brutalidad explícita —creemos que por influencia del realismo sucio—, violencia y trasgresión de la moral occidental. El icono cinematográfico del sub-estilo es *Robocop* [1987], de Paul Verhoeven, película en la cual un policía es salvado de una muerte cierta al unirse a una estructura mecánica y electrónica. Solo su rostro y una gran parte de su cerebro permanecen intactos.

El término fue acuñado por David Schow, en 1986<sup>248</sup>, y de forma similar a lo que sucedió con el ciberpunk, el grupo de autores se formó a partir de una obra, *Books of Blood*, de Clive Baker<sup>249</sup>, que está compuesta por 6 volúmenes publicados entre 1984 y 1985. Otra autora destacada es Octavia Butler con su trilogía *Xenogenesis* [1987-1989], que se acerca a la ficción científica, ya que la mayoría de los autores de *splatterpunk* se vinculan más al horror. Horror inspirado en un principio en Algernon Blackwood, y posteriormente en H. P. Lovecraft, y del cual reniegan por haber sido la base de inspiración del *gore*.

---

<sup>248</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, p. 214.

<sup>249</sup> Véase Luckhurst, *Science Fiction*, p. 214.

#### 1.3.1.6. Ficción científica japonesa

Por último, y no por ello menos importante, habría que hacer un hueco a un producto plenamente japonés y que tiene una fuerte influencia del ciberpunk en sus últimas manifestaciones. Se sitúa en futuros distópicos, y con un fuerte componente ecologista. Se trata, en general, de obras de manga o de anime —inspirado o no en manga— que presentan futuros apocalípticos, distópicos en su esencia humana, llenos de prodigiosos avances tecnológicos y científicos, y sobre una base, en muchas ocasiones de leyenda, mito o cuento oral. Se desvinculan del posmodernismo en los fines, y presentan grandes relatos de humanidad, comunidad con la naturaleza y reencuentro con la esencia del ser humano y el orden, más allá del capitalismo, del caos, y del escepticismo, para ofrecer una salida a un tiempo que nos es mostrado como circular. Estas obras nos retraen a la hipótesis de Gaia en su vertiente original, la más mitológica. Esta Literatura con mayúsculas, pues así se considera a una parte del manga en Japón, es hija de la única nación que conoce el daño del poder nuclear a gran escala, y de ese miedo a la destrucción, de ese renacer de las cenizas del malogrado progreso humano, se ha creado un compendio de obras que no pueden ser encajadas en el ciberpunk, aunque sí podrían pertenecer a la esfera de la ficción científica.

Cierto es que hay obras de manga y anime que pertenecen sin ninguna duda, aunque con influencias orientales, al ciberpunk, ejemplo de ello son: los tebeos manga *Kôkaku kidôtai*, de Masamune Shirow [1995-2006]; o la película *Avalon* [2000], dirigida por Oshii Mamoru. Sin embargo, las obras que inspiró Ryukei Yano con su *Ukishiro Monogatari* (*El castillo flotante*), de 1890, y la obra de Juza Unno, *Yojigen Hyoryu* (*Atorado en el mundo de las*

4 dimensiones), de 1946, llevaron de vuelta a la imaginaria oral tradicional, y a la fusión, digámoslo así, de lo nuevo con lo viejo, para crear un ente autónomo.

Si pudiéramos mostrar ejemplos destacados de este estilo tan peculiar, y perdonen nuestra ignorancia, diríamos que en el terreno más popular, destacan los tebeos manga creados por Osamu Tezuka, *Tetsuwan Atomu* (*Astro Boy*) [1951], y por Akira Toriyama, *Doragon Boru* (*Bola de dragón*) [1984 - 1995]; y la película de 1954, *Kaijû-ô Gojira* (*El monstruo Gozila*), dirigida por Ishirô Honda. Por otro lado, a un nivel máximo de aceptación de la crítica, encontraríamos las novelas *Ukisbiro Monogatari* (*El castillo flotante*) [1890], de Ryukei Yano, *Dai-Yon Kamyoki* (*La cuarta Edad de Hielo*) [1959], de Kobo Abe, y *Hikari*, de Keizo Hino [1995].

Las películas de anime *Kaze no tani no Naushika* (*Nausica y el Valle del Viento*), de 1984, *Tenku no shiro Rapyuta* (*El castillo de Laputa*), de 1986, y *Mononoke-hime* (*La princesa Mononoke*), de 1997, del aclamado Hayao Miyazaki, y en las que las máquinas presentan una imagen orgánica en sus estructuras, movimientos y comportamiento; *Ôritsu ubiûgum Oneamisu No Tsubasa* (*La búsqueda de las estrellas*), de 1987, película de anime de Hiroyuki Yamaga; y el tebeo manga *Akira*, de 1988, de Katsuhiro Otomo.

### 1.3.2. Tipología por funciones

La segunda tipología a la que hacíamos referencia en la introducción del punto 1.3. es en la que Judith Merrill diferencia la ficción científica por un mayor énfasis en su función didáctica, predicativa, o especulativa. La primera de ellas es:

el ensayo dramatizado o el tratado disimulado en el cual la forma ficcional se utiliza para presentar una nueva idea científica, a veces [...] por presiones sociales, políticas, religiosas o académicas que operan contra la presentación directa; y otras veces como una popularización de información o teorías científicas, o para simplificar un pequeño hecho educacional<sup>250</sup>.

Forman parte de esta clase las obras de Arthur C. Clarke, aunque no la que se considera su mejor obra *Childhood's End*<sup>251</sup> [1953]. La ficción científica rigurosa entraría en este grupo.

El segundo tipo, el de la ficción científica predicativa, se explica de la siguiente manera:

2) “Historias predicativas”: principalmente alegorías y sátiras [...] más preocupadas por la conducta de la sociedad humana que por sus técnicas. Estas son las verdaderas historias de “pseudociencia”: utilizan la ciencia (o la tecnología), o una plausible semblanza de la ciencia (o tecnología), o al menos, el ambiente y el lenguaje, justo de la misma manera en que el tratado científico disfrazado utiliza la ficción<sup>252</sup>.

---

<sup>250</sup> Traduzco de Merrill, “What do you mean: Science Fiction”, p. 59.

<sup>251</sup> Véase Merrill, “What do you mean: Science Fiction”, p. 59.

<sup>252</sup> Traduzco de Merrill, “What do you mean: Science Fiction”, pp. 59-60.



A este grupo pertenecen la utopía, la distopía<sup>253</sup>, la ópera espacial, y la ucronía. Autores como Olaf Stapledon y Ray Bradbury encajarían perfectamente en esta clase.

El tercer tipo, el de la ficción científica especulativa, se describe así en palabras de Judith Merrill:

3) “Ficción especulativa”: historias cuyo objetivo es extrapolar, descubrir, aprender, con la proyección, extrapolación, analogía, hipótesis y experimentación, algo sobre la naturaleza del universo, del hombre, o de la realidad<sup>254</sup>.

El ciberpunk es la expresión máxima de este tipo de ficción científica, sin embargo aquí habría un conflicto con la ficción científica rigurosa, ya que esta no queda excluida de este grupo tampoco.

La única objeción que se podría hacer a este planteamiento, es que hay autores como H. G. Wells y H. P. Lovecraft, que transitan entre los tres tipos sin ningún reparo, bien con diferentes obras, bien en una misma. Aunque sí es cierto que este modelo tipológico puede servir para descartar lo que es propiamente género en la ficción científica y lo que no, al menos para los críticos más puristas.

---

<sup>253</sup> Véase Merrill, “What do you mean: Science Fiction”, p. 60.

<sup>254</sup> Traduzco de Merrill, “What do you mean: Science Fiction”, p. 60.

#### **1.4. Evolución cronológica de la ficción científica**

En esta sección ofrecemos una selección de obras de ficción científica, y algunas de las obras críticas, acontecimientos, y avances científicos y tecnológicos más importantes en la historia de la humanidad y que más han influido en el género. Hemos incluido las importantísimas obras de ficción científica que se mencionan en la tesis —que no surgieron de la pluma de H. P. Lovecraft, dado que este autor tiene un capítulo propio en este trabajo—, además de otras que han merecido especial comentario en la bibliografía consultada, y se encuentran entre las más relevantes en la historia del género.

El orden de la presentación de los elementos es el siguiente: novelas, novelas cortas y relatos, ensayos, tebeos, largometrajes y series de televisión. Al incluir títulos de textos en casi una veintena de lenguas, pretendemos ofrecer una panorámica mucho más amplia y pluricultural que cualquiera de las publicadas hasta el momento. Ofrecemos, asimismo, la traducción oficial de las obras al español, y en el caso de que no las hubiera, damos la nuestra. Si alguna obra aparece sin su título en español, se deberá a que este no se ha modificado en su versión al castellano.

Por último debemos decir que con este cuadro cronológico, intentamos hacer la lectura más fácil de este capítulo de la tesis, en el caso de que alguna vez, en el transcurso de las líneas, se necesite tener una idea clara de las obras y avances científicos y tecnológicos anteriores y posteriores en el tiempo a una obra determinada.

[500 a. C. Nace Anaxágoras [500 – 428 a. de C.], creador de la hipótesis de la panspermia, y que junto a Demócrito [470/460 - 370/360 a. de C.], e Hipócrates [siglo V. a. de C. - siglo IV a. de C.] crearon la teoría de la Pangénesis].

360 a. de C. - 403 a. de C. *Timeo* y *Critias*, de Platón. Obras en las que propone la existencia de la Atlántida, el Estado ideal. Se la considera la primera utopía.

221-207 a. de C. Se tiene conocimiento de historias orales sobre el viaje en el tiempo durante la dinastía Chin en Hong Kong<sup>255</sup>.

9 a. C. *Ab Urbe condita* (*Desde la fundación de la ciudad*), de Titus Livius. Obra en la que imagina el mundo si Alejandro Magno hubiera empezado a conquistar el mundo hacia el oeste, en vez de hacia el este. Primera ucronía.

[85. Nace el padre de la Astronomía Claudius Ptolemaeus. Formuló la Teoría del Geocentrismo. Murió en 165. Otros autores postulan que sus fechas de nacimiento y defunción son diferentes: 100 – 170].

163-181. *Verae Historiae* (*Historia verdadera*), de Luciano de Samosata. Donde se narra un viaje a la luna en un barco volador y la toma de contacto con selenitas.

1516. *Utopia*, de Sir Thomas More.

---

<sup>255</sup> Para saber más sobre la literatura asiática de ficción científica, léase el importantísimo trabajo Takayuki Tatsumi, “Japanese and Asian Science Fiction”, *A Companion to Science Fiction*, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing, 2005.

[1531. Mikolaj Kopernik (Nicolaus Copernicus) [1473 - 1543] formula su Teoría del Heliocentrismo en su obra *De revolutionibus orbium coelestium* (*Sobre el movimiento de las esferas celestiales*)].

[1564. Nace Galileo Galilei [1564 - 1642], el padre de la Astronomía moderna, según Stephen Hawking].

[1590. Zacharias Jansen inventa el microscopio compuesto].

[1608. Juan Roget inventa el primer telescopio, aunque se le roba la invención y se patenta en los Países Bajos].

[1626. *New Atlantis* (*La nueva Atlántida*), de Francis Bacon [1561 – 1626]].

[1634. *Somnium sive Astronomia lunaris* (*El sueño o Astronomía de la Luna*), de Johannes Kepler [1571 - 1630]].

1638. *The Man in the Moon; or a Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales* (*El hombre en la Luna, o el discurso de un viaje de acá para allá, por Domingo Gonsales*) , de Francis Godwin. Un español, Domingo González, viaja a la luna en una máquina propulsada por gansos. El protagonista defiende las teorías de Copérnico.

“*The Discovery of a World in the Moon*” (“*El descubrimiento de un mundo en la Luna*”), del obispo John Wilkins.

1657. *Le Autre Monde: ou les États et Empires de la Lune* (*El otro mundo: Los estados e imperios de la Luna*), de Cyrano de Bergerac.

1659. *Epigone, histoire du siècle futur* (*Epígono, historia del siglo futuro*), de Jacques Guttin. Primer libro de ficción científica secular.

1662. *Les États et Empires du Soleil* (*Los estados e imperios del Sol*), de Cyrano de Bergerac.

1686. *Entretiens sur la pluralité des mondes* (*Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*), de Bernard de Fontenelle.

[1687. *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (*Principios matemáticos de la filosofía natural*), de Isaac Newton [1643 - 1727], donde expone su Teoría de la Gravitación Universal].

1703. *In the Iter Lunare; or, a Voyage to the Moon* (*Viaje a la Luna*), de David Russen.

1705. *The Consolidator; or, Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon* (*Memorias de diversas transacciones en la Luna desde la Tierra*), de Daniel Dafoe.

1722. *A Journal of the Plague Year* (*La publicación del año de la plaga*), de Daniel Dafoe.

1726. *Gulliver's Travels* (*Los viajes de Gulliver*), de Jonathan Swift. Isaac Asimov, entre otros escritores, han afirmado que Swift es el primer escritor inglés de verdadera ficción científica. Esta ficción científica se concentra en el libro tercero, en el que se narra el viaje y estancia de Gulliver en la isla flotante de científicos locos llamada Laputa.

1741. *Nicolai Klimii iter subteraneum* (*Nicolai Klimii en el subterráneo*), de Ludvig Baron von Holberg. En esta historia un héroe entra en el interior de la Tierra y descubre un sistema solar en miniatura.

1771. *L'An 2440* (*El año 2440*), de Louise-Sebastien Mercier.

[1734. Nace Friedrich Anton Mesmer [1734-1815], creador de la teoría del Mesmerismo].

[1752. *Micromégas*, de François Marie Arouet, conocido como Voltaire [1694 – 1778]].

[1766. Thomas Robert Malthus [1766-1834] anuncia la explosión demográfica que vive en esos momentos la Tierra].

[1769. James Watt construye el primer ingenio de vapor].

1781. *Baron Münchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia* (*La narración de los maravillosos viajes y campañas en Rusia del Barón Münchhausen*), de autor anónimo.

[1783. Jaques y Joseph Montgolfier construyen el primer globo, y Pilâtre de Rozier realiza el primer vuelo humano].

1789. *Les Posthumes* (*Los póstumos*), de Nicolas-Edme Restif de la Bretonne.

[1795. Francisco Salva y Campillo inventa el telégrafo electrostático].

[1798. *An Essay on the Principle of Population* (*Ensayo sobre el principio de la población*), de Thomas Malthus].

[1802. Andrew Vivian y Richard Trevithick patentan la primera locomotora].

1805. *Le Dernier Homme* (*El último hombre*), de Jean-Baptiste François Xavier Cousin De Grainville.

[1809. *Philosophie Zoologique* (*Filosofía zoológica*), de Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet, Chevalier de Lamarck [1744 - 1829], donde postula la Teoría de la Herencia].

1818. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (*Frankenstein, o el Prometeo moderno*), de Mary Shelley.

[1822. *Théorie analytique de la chaleur* (*La teoría analítica del calor*), obra del matemático Jean Baptiste Joseph Fourier [1768-1830], en la expone la teoría de la transferencia del calor.

Nace Francis Galton [1822-1911], que junto a Henry Maudsley [1835-1918] formula la teoría de la involución o degeneración].

1826. *The Last Man* (*El último hombre*), de Mary Shelley.

1827. *The Mummy! A Tale of the Twenty-Second Century* (*¡La momia! Un cuento del siglo XXII*), de Jane Webb Loudon.

[1832. El Barón Schilling inventó el primer telégrafo electromagnético].

1834. *Le Roman de l'avenir* (*La novela de un futuro*), de Félix Bodin.

1836. *Napoléon et la conquête du monde —1812 á 1832— historie de la monarchie universelle* (*Napoleón y la conquista del mundo (de 1812 a 1832) historia de la monarquía universal*), de Luis Napoleón Geoffroy-Château.

[1838. Michael Faraday descubre los rayos catódicos].

1840. *4338-i god: Peterburgskie pis'ma* (*Año 4338: Cartas desde San Petersburgo*), del príncipe Vladimir Fyodorovich Odoevsky. Libro no terminado que empezó a escribir en los años 40 del siglo XIX, y que se publicó en la época soviética.

1843. “*The Birthmark*” (“*La marca de nacimiento*”), de Nathaniel Hawthorn.

1845. “*The Facts in the Case of M. Valdemar*” (“*Los hechos del caso de M. Valdemar*”), de Edgar Allan Poe.

1846. *Le Monde tel qu'il sera* (*El mundo tal cual será*), de Emile Souvestre. Primer libro de ficción científica que avisa de los peligros de la mecanización del mundo.

[1848. *Manifest der Kommunistischen Partei* (*Manifiesto del partido comunista*), de Karl Heinrich Marx].

1848. *Eureka*, de Edgar Allan Poe.

[1858. Nace el padre de la Teoría Cuántica, Max Karl Ernst Ludwig Planck [1858 – 1947], que a lo largo de su carrera académica, entre 1885 y 1926, desarrolló su teoría].



[1859. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection (El origen de las especies por selección natural)*, de Charles Darwin [1809-1882].

1862. *Chto delat (Lo que tiene que ser hecho)*, de Nikolai Gavrilovich Chernyshevsky.

[1864. *A Dynamical Theory of the Electromagnetic Field (Teoría dinámica del campo electromagnético)*, de el físico James Clerk Maxwell. Obra en la que se expone la teoría de los campos electromagnéticos].

[1865. Gregor Johann Mendel [1822-1884], el padre de la Genética moderna, presenta en sus comunicaciones: *Versuche über Pflanzen-Hybriden (Experimentos en hibridación de plantas)*].

1865. *De la Terre á la lune (De la Tierra a la Luna)*, de Jules Verne. Autor que inaugura la ficción científica moderna en su vertiente tecnológica no especulativa.

[1867. *Das Kapital (El capital)*, primero de los tres libros [1885, 1894] de Karl Heinrich Marx].

1868. *Voyage au centre de la Terre (Viaje al centro de la Tierra)*, de Jules Verne.

1869. *Vingt mille lieues sous les mers (Veinte mil millas de viaje submarino)*, de Jules Verne. Obra publicada entre el 20 de marzo de 1869 y el 20 de junio de 1870, en la revista *Le Magasin illustré d'éducation et de récréation (Revista ilustrada de educación y recreación)*.

1870. *Autour de la lune (Alrededor de la Luna)*, de Jules Verne.

[1871. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (*El descenso del hombre, y su selección y relación con el sexo*), de Charles Darwin. Obra en la que estudia la evolución del hombre].

1871. *The Coming Race* (*La carrera que se aproxima*), de Edward Bulwer-Lytton.

“*The Battle of Dorking*” (“*La batalla de Dorking*”), de George T. Chesney.

1872. *A jövő század regénye* (*Novela del siglo que viene*), de Mór Jokai.

*Erewhon*, de Samuel Butler.

[1876. Alexander Graham Bell inventa el teléfono].

[1877. Thomas A. Edison inventa el primer fonógrafo practicable.

G. V. Sciaparelli observa los *canali* de Marte].

[1879. Thomas A. Edison crea luz eléctrica con un filamento de carbón].

[1880. Nace Max Wertheimer, uno de los padres de la Gestalt, junto con Wolfgang Köhler].

1882. *Secchubai*, de Suehiro Teccho. Novela que contiene en su introducción por primera vez la denominación del género *Kagaku Shosetu*, que se traduce literalmente como “ficción científica”.

[1885. Kart Benz inventa el primer coche.

Isaac Peral y Caballero crea el primer submarino practicable].

1885. *Cuatro siglos de buen gobierno*, de Nilo María Fabra.

1886. *El Anacronópete*, de Enrique Gaspar. Primer viaje en el tiempo de una utopía científica.

*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde*), de Robert Louis Stevenson.

1887. *A Crystal Age* (*La edad de cristal*), de W. H. Hudson.

*La Guerre au vingtième siècle* (*La guerra del siglo XX*), de Albert Robida.

*Lumen*, de Camille Flammarion.

*On the Moon* (*En la Luna*), de Konstantin Eduardovich Tsiolkovsky. Autor y científico que ideó la ecuación del cohete que lleva su nombre, y gracias a la cual se pueden enviar objetos al espacio.

“Les Xipehuz”, de J. H. Rosny Aîné.

1888. *Looking Backward, 2000-1887* (*Mirando hacia atrás, 2000-1887*), de Edward Bellamy. Obra capital de la ficción científica que muestra que el capitalismo conduce al monopolio.

[1889. Hugo Marie de Vries [1848-1935] publica su estudio sobre la Pangénesis Intracelular.

Max Dessoir crea el término Parapsicología].

1889. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (*Un yanqui de Connecticut en la corte del rey Arturo*) de , de Mark Twain.

1890. *News from Nowhere* (*Noticias de Ningún-lugar*), de William Morris. Alter ego de la obra *Looking Backward, 2000-1887*.

*Ukeshiro Monogatari* (*El castillo flotante*), de Ryukei Yano. Primera obra de ficción científica japonesa que comienza el particular estilo nipón en el género.

1894. *The Great God Pan* (*El gran dios Pan*), de Arthur Machen.

1895. *The Time Machine* (*La máquina del tiempo*), de H. G. Wells. Se han clasificado sus principales novelas en dos grupos<sup>256</sup>: uno primero en el que H. G. Wells se interesó en la maravilla de la ciencia, y un segundo en el que primó el compromiso social. Al primer grupo pertenecen las obras: *The Time Machine* (*La máquina del tiempo*) [1895], *The Island of Dr. Moreau* (*La isla del doctor Moreau*) [1896], *The Invisible Man* (*El hombre invisible*) [1897], *The War of the Worlds* (*La guerra de los mundos*) [1898] y *The First Man on the Moon* (*El primer hombre en la Luna*) [1901]. El segundo grupo lo integran las obras siguientes: *When the Sleeper Wakes* (*Cuando se despierta el dormido*) [1899], *The Food of the Gods* (*La comida de los dioses*) [1904], *In the Days of the Comet* (*En los días del cometa*) [1906] y *The War in the Air* (*La guerra en el aire*) [1908]. Casi todos sus libros han tenido muchas adaptaciones cinematográficas de muy diversa calidad.

1897. *Auf zwei Planeten* (*Sobre dos planetas*), de Kurd Lasswitz.

*Equality* (*Igualdad*), de Edward Bellamy.

*Gugusse et l'automaton* y *Chirurgien américain* (*El payaso y el automatón*) y (*El carnicero estadounidense*), cortometrajes de Georges Méliès.

[1899. *Die Traumdeutung* (*La interpretación de los sueños*), de Sigismund Schlomo Freud, o Sigmund Freud, creador del Psicoanálisis. Desde 1899 y hasta 1940, continuó escribiendo y trabajando dejando un legado sumamente importante].

---

<sup>256</sup> Scholes y Rabkin, *Science Fiction*, p. 19.

1900 *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress Upon Human Life and Thought* (*Anticipaciones de la reacción del progreso científico y mecánico sobre el pensamiento y la vida humana*), de H. G. Wells.

*Kaitei Gunkan* (*El buque bajo el mar*), de Shunro Oshikawa, el llamado abuelo de la ficción científica japonesa.

*Kratkaya povest ob antibrise*, (*Una historia corta sobre el Anticristo*) de Vladimir Solovyev.

1901. *The Purple Cloud* (*La nube púrpura*), de M. P. Shiel.

1902. *50 let spustia* (*50 años después*), de Vladimir Solovyev.

*Le Voyage dans la lune* (*El viaje a la Luna*), película de Georges Méliès.

[1903. Wilbur y Orville Wright realizan el primer vuelo en aeroplano.

*Issledovanie mirovih prostranstv reaktivnimi priborami* (*Exploración del espacio cósmico a través de los mecanismos de reacción*), de Konstantin Eduardovich Tsiolkovsky. Fue el primer estudio en profundidad de los cohetes y su empleo en viajes espaciales. El autor escribió varios relatos y novelas de ficción científica].

1903. *Na srebnym globie* (*El globo dorado*), de Jerzy Zulawski. Primer libro de una trilogía de utopías futuristas que continuaría con *Znycieżca* (*Victor*) [1910] y *Stara Ziemia* (*La Vieja Tierra*) [1911].

[1904. Ivan Petrovich Pavlov [1849-1936] recibe el Premio Nobel por sus estudios sobre el condicionamiento en los perros].

1904. “*Yueqiu zhimindi xiaoshuo*” (“*Cuentos de la colonización de la Luna*”), de Huangjiang Diaosuo. Relato publicado en la revista *Portrait Fiction*.

“*The Country of the Blind*” (“*El país de los ciegos*”), de H. G. Wells.

*Zemle (Tierra)*, obra de teatro de Valery Bryusov.

1905. “*With the Night Mail*” (“*Con el correo de la noche*”), de Rudyard Kipling.

[1906. Percival Lowell escribe “*Mars and its Canals*” (“*Marte y sus canales*”), ensayo científico que confundió “voluntariamente” los *canali* de Marte que descubrió en 1877, G. V. Schiaparelli [1835-1910], con canales de distribución de agua. Este ensayo, junto con “*The Genesis of the Planets*” (“*La génesis de los planetas*”), en 1910, inspiraron muchas obras de ficción científica de principios del siglo XX, que trataron sobre la existencia de seres marcianos].

1906. *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones. Y en concreto, los relatos “*La fuerza Omega*”, “*Viola acherontia*”, “*El psychon*”, “*Un fenómeno inexplicable*”, “*Yzur*” y “*El ensayo de una cosmogonía en diez lecciones*”. Lugones es probablemente el padre de la ficción científica rigurosa.

[1907. Nace Mircea Eliade [1907 - 1986], antropólogo que ha marcado profundamente, no solo la evolución de la ficción científica, sino de la antropología en general, pese a las críticas recibidas por parte de los académicos por sus tendencias políticas durante un período de su vida].

1907. *Respublika Yuzhnogo Kresta (La república de la cruz roja)*, de Valery Bryusov.

*The Master Beast (La bestia maestra)*, de Horace W. Newte.

[1908. Nace Claude Lévi-Strauss [1908 - 2009], creador de la Antropología Cultural Estructural, e influencia básica en muchas de las obras de destacados autores como Ursula K. LeGuin].

1908. *The Iron Heel (El talón de hierro)*, de Jack London.

*Krasnaia zvezda* (*La estrella roja*), de Alexander Bogdanov-Malinovsky.

1909. “*The Machine Stops*” (“*La máquina se para*”), de E. M. Foster.

*England Invaded* (*Inglaterra invadida*), película dirigida por Leo Stormont.

1910. *La Mort de la Terre* (*La muerte de la Tierra*), de J. H. Rosny Aîné.

*The Comet* (*El cometa*), de director desconocido.

1911. *Ralph 124C4i+*, de Hugo Gernsback.

*The Hampdenshire Wonder* (*La maravilla de Hampdenshire*), de J. D. Beresford.

“*The Bacteriological Detective*” (“*El detective bacteriológico*”), de Arthur B. Reeve.

“*The Silent Bullet*” (“*La bala silenciosa*”), de Arthur B. Reeve. Primera de una serie de historias policíacas protagonizadas por Craig Kennedy.

*One Hundred Years Alter* (*Cien años alterados*), de director desconocido.

[1912. *Wandlungen und Symbole der Libido* (*Transformaciones y simbolismo de la Lábido*), primera de las obras capitales de Carl Gustav Jung. A lo largo de su vida, y especialmente con la obra mencionada, junto con *Liber Novus* (*Libro nuevo*) [1914 – 1930] y *Psychologische Typen* (*Tipos psicológicos*) [1921], desarrolló los grandes conceptos de la psicología cognitiva].

1912. *A Princess of Mars* (*El príncipe de marte*), de Edgar Rice Burroughs.

*The Lost World* (*El mundo perdido*), de Sir Arthur Conan Doyle.

*The Second Deluge* (*El segundo Diluvio*), de Garret P. Serviss.

“*Under the Moons of Mars*” (“*Bajo las lunas de Marte*”), de Edgar Rice Burroughs.

1913. *Inzhener Menni* (*El ingeniero Menni*), de Alexander Bogdanov-Malinovsky.

*La Force Mystérieuse* (*La fuerza misteriosa*), de J. H. Rosny Aîné.

[1914. El 28 de julio dio comienzo la Primera Guerra Mundial].

1914. *Darkness and Dawn* (*Oscuridad y amanecer*), de George Allan England.

*The World Set Free* (*El mundo liberado*) , de H. G. Wells. Esta obra no encaja en la clasificación ofrecida anteriormente, puesto que pertenece a los dos grupos. Este libro ha sido obviado durante mucho tiempo. Una posible explicación de este hecho es que H. G. Wells anticipa la destrucción del mundo por medio de las armas nucleares.

[1915. Albert Einstein [1879 - 1955], propone su Teoría General de la Relatividad en varios seminarios en la Academia Prusiana de las Ciencias].

1915. *Herland*, de Charlotte Perkins Gilman.

*The Scarlet Plague* (*La peste escarlata*), de Jack London.

1917. *Himmelskibet*, película dirigida por Holger Madsen.

[1918. El 11 de noviembre terminó la Primera Guerra Mundial].

1918. “*The Moon Pool*” (“*El estanque lunar*”), de Abraham Merrit.

[1919. Robert H. Goddard propone a la comunidad científica el vuelo a la luna en su informe “A Method of Reaching Extreme Altitudes”].

1919. *Die Spinnen 1. Teil, Der Goldene See* (*Las arañas, parte 1, el lago de oro*), película dirigida por Fritz Lang.

1920. *A Voyage to Arcturus* (*El viaje a Arturo*), de David Lindsay.

*Mel* (*Nosotros*), de Evgeny Zamyatin.



R.U.R. (*Rossum's Universal Robots*), de Karel y Josef Čapek, obra de teatro que pronto tradujeron al inglés y presentaron en Londres. Esta obra es muy representativa del género por la presentación que hace de los robots.

“*The Comet*” (*El cometa*), de W. E. B. Du Bois. Una de las primeras obra de un escritor negro que escribe ficción científica.

[1921. Se empieza a promulgar la Hipótesis de Sapir-Whorf (Edward Sapir [1884-1939] y Benjamin Lee Whorf [1897-1941]), a partir de la publicación del libro *Language*].

1921. *Torpeda czasu* (*La hora del torpedo*), de Antoni Slonimski.

1922. *Aelita*, de Alexei N. Tolstoy. Tuvo su primera adaptación cinematográfica de la mano de Yakov Protazanov, en 1924.

*Die Macht der drei* (*El poder del tres*), de Hans Dominik.

*Strana Gonguri* (*La tierra de Gonguri*), de Vivian Itin.

*Továrna na Abslutno* (*Hacia lo abasoluto*), de Karel Čapek.

*A Blind Bargain* (*El trato ciego*), película dirigida por Wallace Worsley.

*Doktor Mabuse, der Spieler* (*Doctor Mabuse, el jugador*), película dirigida por Fritz Lang.

*Young Diana* (*La joven Diana*), película dirigida por Albert Capellani y Robert G. Vignola.

[1923. Juan de la Cierva y Codorniú inventó el autogiro].

1923. *Land of Many Names* (*La tierra de los muchos nombres*), obra de teatro de Josef Čapek.

*Nordenbalt's Million* (*El millón de Nordenbalt*), de J.J. Connington.

“*Shi Nian hou de Zhongguo*” (“*China en diez años*”), anónimo. Relato publicado en la revista *Xiaosbuo Shijie* (*El mundo de la novela*).

*The Clockwork Man* (*El relojero*), de E. V. Odle.

*Mir semi pokoleniy* (*El mundo de siete generaciones*), de Valery Briusov.

1924. *Krakatit*, de Karel Čapek.

*Plutonia*, de V. Obruchev.

*Zavtra* (*Mañana*), de Yakov Okunev.

*The Last Man on Earth* (*El último hombre en la Tierra*), película dirigida por John G. Blystone.

1925. *Les Navigateurs de l'infini* (*Los navegantes del infinito*), de J. H. Rosny Aîné.

*Rastratchiki* (*El señor del metal*), de Valentin Katayev.

*Luch Smerti* (*El rayo de la muerte*), película dirigida por Kuleshov.

[1926. Robert H. Goddard construye el primer cohete de combustible fósil].

1926. *Hyperboloid of Engineer Garin* (*La hipérbola del ingeniero Farin*), de Alexei N. Tolstoy. Publicó cuatro versiones entre 1926 y 1937.

*Metropolis*, novela de Thea von Harbour, que apareció publicada en la revista *Illustriertes Blatt*, en Frankfurt. Después fue publicada en la editorial August Schol Verlag. La película dirigida por Fritz Lang es un clásico del cine que une temas tan diversos como el mito de la Torre de Babel, y el Éxodo de la Biblia, con la idea del robot con sentimientos humanos, y el mecanicismo posindustrial. Y todo ello bajo el abanico estético del Expresionismo alemán.

*Sannikov-Land*, de V. Obruchev.

“*Jinko Shinzō*” (“*El corazón artificial*”), de Fuboku Kosakai. Relato publicado en el primer número de la revista *Taishu Bungei* (*Literatura popular*).

Hugo Gernsback inicia la publicación *Amazing Stories*.

1927. *Gulf Stream* (*La Corriente del Golfo*), de A. Paley.

*Cherez tisiachu let*, (*En mil años*) de Georgi Vasiljevich Nikolsky.

*The Microbes' Appetite* (*El apetito de los microbios*), de A. Shishko.

*Blake of Scotland Yard* (*Blake de Scotland Yard*), película dirigida por Robert F. Hill.

1928. *The Skylark of Space* (*La alondra del espacio*), novela por capítulos de Edward Elmer Smith, aparecidos principalmente en la revista *Astounding Stories*. Con ella se inicia la serie *Skylark* (1928-1966), que compaginará con la serie *Lensman* (1934-1960). Al autor, que tuvo varios pseudónimos (E.E. "Doc" Smith, Doc Smith, "Skylark" Smith) se le ha denominado el padre de la ópera espacial.

*"Denkifuro no kaishijiken"* ("*Romance con el asesinato en el baño eléctrico*"), de Juza Unno.

*Alraune* (*Mandrágora*), película dirigida por Henrik Galeen.

1929. *Dům o 1000 patrech* (*La casa de las mil plantas*), de Jan Weiss.

El tebeo *Titin* comienza su andadura publicándose en la revista *Le Petit Vingtième*. El último número saldrá en 1976. Destacan por su contenido científico las aventuras *L'étoile mystérieuse* (*La estrella misteriosa*) [1941 - 1942], *Objectif Lune* (*Objetivo la Luna*) [1950 - 1953] y *On a marché sur la Lune* (*Aterrizaje en la Luna*) [1950 - 1953].

*Die Frau im Mond*, película dirigida por Fritz Lang.

*High Treason* (*Alta traición*), película dirigida por Maurice Elvey.

1930. *Gladiator* (*Gladiador*), de Philip Wylie. Jerome Siegel y Joe Shuster se inspiraron para crear sus tebeos de *Superman* a partir del protagonista de esta novela.

*Last and First Man* (*El primer y el último hombre*), de Olaf Stapledon.

*The Iron Star* (*La estrella de hierro*), de John Taine.

Se lanza en EE.UU. la revista *Astounding Science-Fiction*, que entre 1938 y 1939, junto a la revista *Unknown*, publican los primeros trabajos de más de la mitad de los grandes autores de los años 50 en EE.UU.

*Just Imagine (Solo imagina)*, película dirigida por David Butler.

1931. *Strana schastlivih (La tierra de los felices)*, de Yan Leopoldovich Larri. Obra por la que estuvo en la cárcel hasta 1956.

*The Seeds of Life (Las semillas de la vida)*, de John Taine.

*The Time Stream (La corriente del tiempo)*, del matemático Eric Temple Bell bajo el pseudónimo John Taine.

1932. *Brave New World (Valiente nuevo mundo)*, de Aldous Leonard Huxley.

*Maocheng ji, (La ciudad de los gatos)*, de Lao She.

*El amor dentro de 200 años*, de Alfonso Martínez Rizo.

*F.P.I. Antwortet Nicht (F.P.I no responde)*, novela del escritor judío alemán Curt Siodmak.

El Reich la utilizó para su propaganda en la adaptación cinematográfica del mismo año dirigida por Karl Hartl.

1933. *Der Tunnel (El túnel)*, película dirigida por Curtis Bernhardt.

1945, *el advenimiento del comunismo libertario*, de Alfonso Martínez Rizo. Junto a este autor de índole republicana, aparecieron otros escritores en la España de la Segunda República de los cuales cabría destacar a Antonio Ocaña, Federico Urales, José Maceira y Juan López.

*Just Imagine, It's Great To Be Alive (Solo imagina. Es genial estar vivo)*, dirigida por Alfred L. Werker. Primera película musical de ficción científica.

1934. “*A Martian Odyssey*” (“*Odisea marciana*”), del ingeniero químico Stanley G. Weinbaum.

“*Sidewise in Time*” (“*El lado acertado del tiempo*”), de Murray Leinster.

”*The Bright Illusion*” (“*La brillante ilusión*”), de Catherine L. Moore. Autora famosa por hacer obras de historias de amor de ficción científica.

*Gold (Oro)*, película dirigida por Karl Hartl.

1935. *Odd John (El extraño John)*, de Olaf Stapledon.

*Doroga na okean, (El viaje hacia el océano)* de Leonid Leonov.

*Gibel Sensaty*, película dirigida por A. Andraievsky.

*Kosmitchesky Reis (El paso cósmico)*, película dirigida por Vasili Zhuravlev.

1936. *Chikiu Tonan (La Tierra robada)*, del llamado padre de la ficción científica japonesa, Juza Unno.

*Válka s mloky (La Guerra con los Tritones)*, de Karel Čapek.

“*Tryst in Time*” (*Encuentro en el tiempo*), de Catherine L. Moore.

*Flash Gordon*, primero de una serie de tebeos del grupo Marvel Comics. Luego apareció una serie de 12 películas dirigidas por Ford Beebe y Ray Taylor, basadas en el tebeo de Alex Raymond, y cuya última emisión fue en 1940.

*Things to Come (Las cosas que están por venir)*, película dirigida por William Cameron Menzies.

1937. *Buckskin Brigades (Las brigadas de los alces)*, de L. Ron Hubbard.

*Star-Begotten (La estrella engendradora)*, de H. G. Wells.

*Bílá nemoc (La enfermedad blanca)*, obra de teatro de Karel Čapek.

[1938. En diciembre de ese año, los doctores Otto Hahn y Fritz Strassmann dividieron el átomo de uranio].

1938. *Already Walks Tomorrow* (*El mañana camina ya*), de A. G. Street.

“*Who Goes There?*” (“¿Quién va?”), de John W. Campbell, bajo el pseudónimo Don A. Stuart.

“*Helen O Loy*”, de Lester del Rey.

*Out of the Silent Planet* (*Fuera del Planeta Silencioso*), de Clive Stapley Lewis. Primera novela de su trilogía llamada *Space Trilogy*, o *Ransom Trilogy*, o *Cosmic Trilogy*. Las otras dos obras que la conforman son *Perelandra* [1943] y *That Hideous Strength* (*Aquella espantosa fuerza*) [1946].

*Superman*, tebeo creado por Jerome Siegel y Joe Shuster. El grupo Marvel comics popularizará temas de ficción científica como seres alienígenas, seres mutantes, androides, etc. Le seguirían *Batman* [1939], de Bob Kane, *Captain America* [1940], *The Hulk* [1961], *Spiderman* [1962], *Ironman* [1963], y la quinta esencia de todos ellos, *X-Men* [1963].

[1939. El 1 de septiembre empieza la Segunda Guerra Mundial]

*Trends* (*Tendencias*), de Isaac Asimov.

1939. *Lest Darkness Fall* (*No sea que caiga la noche*), de L. Sprague de Camp.

*The New Adam* (*El nuevo Adam*), de Stanley G. Weinbaum.

“*Greater than Gods?*” (“Más grande que los dioses?”), de Catherine L. Moore.

1940. *Heping de Meng* (*Un sueño de paz*), de Gu Junzheng.

*Slan*, de A. E. Van Vogt.

“*The Roads Must Roll*” (“Las carreteras deben rodarse”), de Robert A. Heinlein. Uno de los cuatro grandes, según la crítica de EE.UU., junto a A. E. van Vogt, Isaac Asimov y Theodore Sturgeon.

“*If This Goes On-*” (“Si esto continúa”), de Robert A. Heinlein.

[1941-1948. Se construyen las 5 primeras computadoras: Z3, Atanasoff-Berry Computer, Colossus Computer, Harvard Mark I y ENIAC].

1941. *Ravage (Saqueo)*, de René Barjavel.

“*La biblioteca de Babel*”, de Jorge Luis Borges. Relato incluido en la colección *El jardín de senderos que se bifurcan*, que después aparecería incluida en *Ficciones* [1944].

“*Nightfall*” (“*Anochecer*”), de Isaac Asimov. Relato considerado por los escritores estadounidenses de ficción científica, como el mejor en la historia del país.

“*Microcosmic God*” (“*El dios microcósmico*”), de Theodore Sturgeon.

“*Solution Unsatisfactory*” (“*Solución insatisfactoria*”), de Robert A. Heinlein, bajo pseudónimo Anson Mac Donald. Este relato fue publicado en la revista *Astounding Science Fiction*, en el mes de mayo.

“*Universe*” (“*Universo*”), de Robert A. Heinlein.

[1942. Nace Stephen William Hawking].

1942. “*Runaround*” (“*Dar largas*”), de Isaac Asimov.

1943. *Judgment Night (La noche del Juicio)*, de Catherine L. Moore.

1944. *Le Voyageur Imprudent (El viaje imprudente)*, de René Barjavel.

“*No Woman Born*” (“*Ninguna mujer nacida*”), de C. L. Moore.

[1945. Rendición de la Alemania Nazi el 7 de mayo.

Creación de la bomba atómica en Alamogordo, el 16 de julio.

El 6 de agosto se lanza la primera bomba nuclear sobre Hiroshima. Le seguirá Nagashaki dos días después].

1945. “*Blind Alley*” (“*Callejón sin salida*”), de Isaac Asimov. Con este relato comenzó la serie *Empire*, que cuenta con su primera novela, *Pebble in the Sky* (*Guijarro en el cielo*) [1950], y con otras dos obras: *The Stars, Like Dust* (*En la arena estelar*) [1951] y *The Currents of Space* (*Las corrientes del espacio*) [1952]. La serie *Empire* (*Imperio*) [1945-1952], junto con la serie *Foundation* (*Fundación*) [1951-1993] forman un compendio llamado *Trantor*.

“*First Contact*” (“*Primer contacto*”), de Murray Leinster.

1946. *Slan*, de A. E. Van Vogt.

*Yojigen Hyoryu* (*Atorado en el mundo de las 4 dimensiones*), de Juza Unno.

[1947. Se crea la CIA. para contrarrestar, principalmente, el creciente poder político y diplomático de la U.R.S.S.].

1947. *Rocket Ship Galileo* (*El cohete Galileo*), de Robert A. Heinlein. En 1950, Heinlein y el director Irving Pichel adaptaron la novela y rodaron la película-documental *Destination Moon* (*Destino la Luna*).

*The Star Kings* (*Los reyes de la estrella*), de Edmond Hamilton.

*Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow* (*Mañana y mañana y mañana*), de M. Barnard Eldershaw, pseudónimo de Marjorie Barnard y Flora Eldershaw. Novela censurada en su tiempo por su contenido erótico y feminista, y que no vio publicado su texto original hasta 1983.

[1948. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, de Norbert Wiener. Obra que acuña el término *Cibernética*, y da origen a sus estudios].

1948. *Beyond This Horizon* (*Más allá de este horizonte*), de Robert A. Heinlein.

*Space Cadet* (*Cadete del espacio*), de Robert A. Heinlein.

*Walden Two* (*Walden dos*), de Burrhus Frederic Skinner.



“*That Only a Mother*” (“*Esto es solo una madre*”), de Judith Merril.

[1949. Desarrollo de la bomba atómica en la antigua U.R.S.S.].

1949. *Earth Abides* (*La Tierra aguanta*), de George R. Steward.

*Héliopolis*, de Ernst Jünger.

*Needle* (*Aguja*), de Hal Clement. Novela que mezcla el relato de detectives con la ficción científica.

*Nineteen Eight-Four* (*Mil novecientos ochenta y cuatro*), George Orwell.

*Opus 21*, de Philip Wylie. Esta obra refleja el miedo a la Guerra Fría en la ficción científica.

“*He Walked Around the Horses*” (“*Él paseó con los caballos*”), de H. Beam Piper.

“*The King of Thieves*” (“*El rey de los ladrones*”), de Jack Vance.

Se lanza la revista *Magazine of Fantasy and Science Fiction*.

1950. *Gather Darkness* (*Acumulación de tinieblas*), de Fritz Leiber.

*I Robot* (*Yo robot*), de Isaac Asimov.

*The Martian Chronicles* (*Crónicas marcianas*), de Ray Bradbury.

*Shadows of the Hearth* (*La sombra de la Tierra*), de Judith Merril.

Se lanza la revista *Galaxy Science Fiction*.

*Destination Moon* (*Destino la Luna*), película dirigida por Irving Pichel, y que inició el auge cinematográfico de la ficción científica en EE.UU.

1951. *Astronauti* (*Los Astronautas*), de Stanislaw Lem.

*Foundation* (*Fundación*), de Isaac Asimov. Primera de la serie *Foundation* (*Fundación*), a la que seguirán *Foundation and Empire* (*Fundación e Imperio*) [1952], *Second Foundation* (*Segunda fundación*) [1953], *Foundation's Edge* (*El borde de la fundación*) [1982], *Foundation and Herat*

(*Fundación y Herat*) [1986], *Prelude to Foundation* (*Preludio a la fundación*) [1988], y *Forward to Foundation* (*Hacia la fundación*) [1993].

*The Day of the Triffids* (*El día de los Trífidos*), de John Wyndham. Perfecto ejemplo de la paranoia generalizada en EE.UU. ante una invasión extraterrestre. Tuvo una adaptación cinematográfica de la mano de Steve Sekely, en 1962, muy popular pero de escaso interés artístico.

*The Illustrated Man* (*El hombre ilustrado*), de Ray Bradbury.

*Rogue Queen* (*La reina pícara*), de L. Sprague de Camp. Novela que la crítica feminista describe como misógina en extremo.

*Shadow on the Hearth* (*La sombra de la chimenea*), de Judith Merril.

*Tetsuwan Atomu*, más conocido como *Astro Boy*. Tebeo manga creado por el denominado padre del manga y el anime, Osamu Tezuka. Entre 1963 y 1966 se emitieron por primera vez en Japón unos dibujos animados basados en el tebeo.

*Face to Face with Communism* (*Cara a cara con el Comunismo*), *Invasion USA* (*invasión de EE.UU.*), en 1952, y *Red Nightmare* (*La pesadilla roja*), en 1962, fueron películas de propaganda anticomunista preparadas por el Departamento de Defensa de EE.UU.

*The Day the Earth Stood Still* (*Ultimatum a la Tierra*), película dirigida por Robert Wise.

*The Thing (from Another World)* (*La cosa*), película dirigida por Christian Nyby.

[1952. El escritor de ficción científica, L. Ron Hubbard funda la religión o secta de la *Scientology* (Cienciología). En este credo, la ciencia se convierte “realmente” en una religión].

1952. *City* (*Ciudad*), de Clifford D. Simak.

*Limbo*, de Bernard Wolfe.

*The Demolished Man* (*El hombre demolido*), de Alfred Bester. Ganador del primer premio Hugo en 1953.

*The Space Merchants* (*Mercaderes del espacio*), de Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth.

“*The Lovers*” (“*Los amantes*”), de Philip José Farmer.

“*The World Well Lost*” (“*El mundo bien perdido*”), de Theodore Sturgeon.

*Red Planet Mars* (*Planeta rojo Marte*), película anticomunista dirigida por Harry Horner y basada en la obra de teatro del mismo nombre de John L. Balderston y John Hoare (1952).

[1953. James Dewey Watson, Francis Crick, Maurice Wilkins y Rosalind Franklin presentaron la estructura del ADN en la revista *Nature*.

Se presenta el *Hugo Award*, en nombre de Hugo Gernsback. Este premio, junto con el *Nebula* están considerados los más importantes del mundo].

1953. *Bring the Jubilee* (*Traed el jubileo*), de Ward Moore.

*The Caves of Steel* (*Las bóvedas de acero*), de Isaac Asimov. Libro publicado en serie en la revista *Galaxy Magazine*, entre octubre y diciembre de ese año.

*Childhood's End* (*El fin de la niñez*), de Arthur C. Clarke.

*E Pluribus Unicorn*, colección de Theodore Sturgeon.

*Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury.

*Mission of Gravity* (*La misión de la gravedad*), de Hal Clement.

*More Than Human* (*Más que humano*), de Theodore Sturgeon.

*The City of the Stars* (*La ciudad de las estrellas*), de Arthur C. Clarke.

*The Time Masters* (*Los dueños del tiempo*), de Wilson Tucker. Novela en la que se sitúa el principio de la Guerra Fría el 8 de marzo de 1940, el día en el que el presidente de EE.UU. creó el Comité de investigación de la defensa nacional, encargado del diseño de la bomba nuclear.

“*The Nine Billion Names of God*” (“*Los nueve mil millones de nombres de Dios*”), de Arthur C. Clarke.

*It Came from the Outer Space* (*Vino del espacio*), película dirigida por Jack Arnold<sup>257</sup>. La idea de esta película procede de una historia que creó Ray Bradbury, y que Harry Essex y el director del filme adaptaron para el guión. Entre sus méritos, que no son pocos, y por ello ha sido considerada una de las mejores de la historia del cine de ficción científica, destaca el que sea la primera película de 3 dimensiones para el cine de ficción científica, y que se muestre el mundo desde el punto de vista del ser extraterrestre, al colocar la cámara en el ojo de este ser. En 2004, Ray Bradbury reunió sus cuatro versiones del guión y las publicó en un volumen. Frente a la larga lista de películas catastrofistas, en esta película la llegada de los extraterrestres a la Tierra se debe a un simple accidente.

1954. *Brain Wave* (*La onda cerebral*), de Poul Anderson.

*I am Legend* (*Soy leyenda*), de Richard Matheson. Adaptada en tres ocasiones al cine bajo los títulos *L'Ultimo uomo della Terra* (*El último hombre de la Tierra*), dirigida por Ubaldo Ragona y Sidney Salkov, en 1964; *The Omega Man* (*El último hombre vivo*), de Boris Sagal, en 1971; y *I am Legend* (*Soy leyenda*), de Francis Lawrence, en 2007. Esta novela representa un paso más, y de capital importancia en la fusión del horror y la ficción científica.

“*The Cold Equations*” (“*La Ecuación fría*”), de Tom Godwin.

*Kaijû-ô Gojira* (*El monstruo Gozila*), película dirigida por Ishirô Honda. Esta película se hizo mundialmente famosa en su doblaje al inglés, y su cambio de título *Godzilla King of the Monsters*. El monstruo es un dinosaurio que crece al exponerse un huevo conservado a la radiación de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagashaki.

1955. *Earthmen, Come Home* (*Terráqueos, volved a casa*), de James Blish.

*Oblok Magellana* (*Nébula Magallanes*), de Stanislaw Lem.

---

<sup>257</sup> Director muy prolífico de ficción científica con grandes saltos de calidad. En su quehacer destacan además, por su aceptación popular, las siguientes películas: *Creature from the Black Lagoon* (*La criatura de la laguna negra*) [1954], *Tarantula* [1955], *Monster on the Campus* (*El monstruo del campus*) [1965], y *The Incredible Shrinking Man* (*El increíble hombre menguante*) [1957].

*Of All Possible Worlds* (*De todos los mundos posibles*), colección de William Tenn.

*The End of the Eternity* (*El final de la eternidad*), de Isaac Asimov.

*The Long Tomorrow* (*El largo mañana*), Leigh Brackett.

“*The Star*” (“*La estrella*”), de Arthur C. Clarke.

*This Island Earth* (*Regreso a la Tierra*), película dirigida por Joseph N. Newman. Película más representativa de la paranoia de una invasión extraterrestre de la Tierra.

1956. *Double Star* (*Estrella doble*), de Robert A. Heinlein.

*The City and the Stars* (*La ciudad y las estrellas*), de Arthur C. Clarke.

*The Incredible Shrinking Man* (*El increíble hombre menguante*), de Richard Matheson. La adaptación de la novela llevada a cabo por el autor para el director Jack Arnold, fue de gran ayuda para obtener el premio Hugo a la mejor película.

*The Naked Sun* (*El sol desnudo*), de Isaac Asimov. Libro publicado en serie en la revista *Astounding Science Fiction*, entre octubre y diciembre de ese año.

*The Stars my Destination* (*Las estrellas, mi destino*) o *Tiger! Tiger!* (¡Tigre! ¡Tigre!), de Alfred Bester. Según muchos críticos cotejados es uno de los mejores libros de ficción científica de la historia.

*El ladrón de cadáveres*, película mexicana dirigida por Fernando Méndez.

*Forbidden Planet* (*El planeta prohibido*), película dirigida por M. Wilcox.

*Invaders from Mars* (*Invasores de Marte*) [1953], de William Cameron Menzies, *Invasion of Body Snatchers* (*La invasión de los ultracuerpos*), de Don Siegel, e *It Conquered the World* (*Conquistó el mundo*), de Roger Corman, son tres películas que destacan por su política a favor del lado estadounidense en la Guerra Fría. La primera es especialmente explícita sobre el asunto.

*Tetsujin 28-go* (*Iron Man 28* o *Gigantor*), manga escrito por Mitsuteru Yokoyama y que comenzó el popular género de tebeos y anime denominado *Mecha* y que versa sobre robots que son contruidos para la protección de los humanos. En los años setenta [1972 – 1974]

apareció en el manga el más conocido de todos, *Mazinger Z*, creado por Go Nagai, y que se trasladó a series de dibujos y películas a partir de 1972 y hasta 1974. Su difusión por el resto del mundo fue muy tardía.

1957. *The Seedling Star* (*La estrella semidero*), de James Blish.

*Master of Life and Death* (*El dueño de la vida y la muerte*), de Robert Silverberg.

*Wolfbane* (*La lucha contra las pirámides*), de Frederick Pohl y Cyril Kornbluth.

*Amour de poche* (*Amor de bolsillo*), película dirigida por Pierre Kast.

*Chikyu Boeigun* (*La fuerza defensiva de la Tierra*), película dirigida por Ishirô Honda.

1958. *Andromeda*, de Ivan Antonovick Yefremov.

*A Case of Conscience* (*Un caso de conciencia*), de James Blish.

*Non stop* (*Sin parar*), de Brian W. Aldiss.

*Who?* (*¿Quién?*), de Algis Budrys. Es un desarrollo del relato que lleva el mismo título y que apareció en 1955, en la revista *Fantastic Universe*.

“*Silly Asses*” (“*Zopencos*”), de Isaac Asimov.

*The Fly* (*La mosca*), película dirigida por Kurt Neumann, sobre el relato “The Fly” (1957), de George Langelaan, publicado en *Playboy*. David Cronenberg dirigió una segunda adaptación en 1986.

1959. *Dai-Yon Kampyoki* (*La cuarta Edad de Hielo*), de Kobo Abe.

*Eden*, de Stanislaw Lem.

*The Sirens of Titan* (*Las sirenas de Titán*), de Kurt Vonnegut Jr.

*Time out of Join* (*Expira la unión*), de Philip K. Dick.

*Starship Troopers* (*Brigadas del espacio*), de Robert A. Heinlein.

*War Against the Rull* (*La guerra contra los Rull*), de Alfred Elton van Vogt.

“*Alguien mora en el viento*”, de Hugo Correa.

*Die Nackte un der Satan* (*La mujer desnuda de Satán*), película alemana escrita y dirigida por Víctor Trivas, que continúa con la tradición del tema de la conservación del cerebro.

*Les Yeux sans visage* (*Los ojos sin cara*), película dirigida por Georges Franju.

[1960. *The Intelligent Man's Guide to Science* (*Nueva guía de la ciencia*), de Isaac Asimov].

1960. *A Canticle for Leibovitz* (*Un cántico por Leibovitz*), de Walter M. Miller Jr.

*Les Astronautes* (*Los astronautas*), de J. H. Rosny Aîné.

*Strange Relations* (*Relaciones extrañas*), de Philip José Farmer.

*The High Crusade* (*La gran cruzada*), de Poul Anderson.

*Venus Plus X*, de Theodore Sturgeon.

*Dai sanji Sekai Taisen – Yonju-Ichi no Kyofu* (*La Tercera Guerra Mundial: 48 horas de miedo*), película japonesa dirigida por Shigeaki Hidaka y William Ross.

1961. *A Fall of Moondust* (*La caída del polvo lunar*), de Arthur C. Clarke.

*Das Gedankennetz* (*Aquella red de ideas*), de Herbert W. Franke.

*Naked to the Stars* (*Desprotegido hacia las estrellas*), de Gordon R. Dickson.

*Niezwyciężony* (*El invencible*), de Stanislaw Lem.

*Pilgrimage: The Book of the People* (*La peregrinación: El libro de la gente*), de Zenna Henderson.

*Powrót z gwiazd* (*El retorno desde las estrellas*), de Stanislaw Lem.

*Solaris*, de Stanislaw Lem. Novela llevada al cine espléndidamente por el director Andrei Tarkovsky en 1968. Se hizo una versión hollywoodiense en 2002 por obra del director Steven Soderbergh.

*Stranger in Strange Land* (*Forastero en tierra extraña*), de Robert A. Heinlein.

*The Lovers* (*Los amantes*), de Philip José Farmer.

*The Stainless Steel Rat (La rata de acero inoxidable)*, de Harry Harrison.

“*Alpha Ralpha Boulevard*”, de Cordwainer Smith.

1962. *Stazhery (Intento de escape)*, de Arkadi Natanovich Strugatsky y Boris Strugatsky.

*A Clockwork Orange (La naranja mecánica)*, de Anthony Burgess. La adaptación cinematográfica homónima la llevó a cabo Stanley Kubrick en 1971.

*Memoirs of a Spaceman (Memorias de una astronauta)*, de Naomi Mitchison.

*The Drowned World (El mundo anegado)*, de J. G. Ballard.

*The Great Explosion (La gran explosión)*, de Eric Frank Russell.

*The Island (La isla)*, de Aldous Leonard Huxley.

*The Man in the High Castle (El hombre en el castillo)*, de Philip K. Dick.

*Gritos en la noche*, película española escrita y dirigida por Jess Franco.

*La Jeteé*, película escrita y dirigida por Chris Marker.

*Planeta Buró (El Planeta de las tormentas)*, película dirigida por Pavel Klushantsev.

1963. *Cat's Cradle (La cuna del gato)*, de Kurt Vonnegut.

*Orphans of the Sky (Los hijos de Matusalén)*, de Robert A. Heinlein.

*Le Planete des singes (El planeta de los simios)*, de Pierre Boulle. La adaptación cinematográfica de 1968 dirigida por Franklin J. Schaffner, llevó el mismo título pero en inglés: *Planet of the Apes*. A partir de ahí se ha creado una saga que goza de gran popularidad: *Beneath the Planet of the Apes (Regreso al planeta de los simios)* [1970], *Escape to the Planet of the Apes (Huida del planeta de los simios)*[1971], *Conquest of the Planet of the Apes (La rebelión del planeta de los simios)*[1972], *Battle for the Planet of the Apes (La batalla por el planeta de los simios)* [1973], *Rise of the Planet of the Apes (El origen del planeta de los simios)* [2011]. La última adaptación de la novela pertenece a Tim Burton y su largometraje *Planet of the Apes (El planeta de los simios)* [2001].



1963-2005. *Doctor Who*, primera emisión de la serie en el Reino Unido. Ha venido a ser sustituida y continuada por la serie *Torchwood*, que empezó su emisión en el Reino Unido en 2005.

1964. *Bajki robotów* (*Fábulas para robots*), de Stanislaw Lem.

*Farmham's Freehold*, de Robert A. Heinlein.

*Martian Time-Slip* (*Tiempo de Marte*), de Philip K. Dick.

*Trudno Bit Bogon* (*El poder de un dios*), de Arkadi Natanovich Strugatsky y Boris Strugatsky. En esta novela, un grupo de investigadores viaja a un mundo en estado medieval para estudiar el comportamiento de los seres “cuasi-humanos” que lo habitan. La primera regla de los historiadores es que no pueden interferir en los acontecimientos del planeta por muy crueles e injustos que estos sean. Se llevó al cine en 1990 de la mano de la mano del director Peter Fleischmann, en una coproducción soviética, alemana y francesa.

[1965. Damon Knight funda la Science Fiction Writers of America Inc. (SFWA), que otorga los premios *Nebula*.

1965. *Dune*, de Frank Herbert. Galardonado con el primer premio *Nebula* a la mejor novela. Tras esta novela, vinieron más hasta formar la saga *Dune*: *Dune Messiah* (*El Mesías de Dune*) [1969], *Children of Dune* (*Hijos de Dune*) [1976], *God Emperor of Dune* (*El emperador-dios de Dune*) [1981], *Heretics of Dune* (*Los heréticos de Dune*) [1984], *Chapterhouse Dune* (*La sala de reuniones de Dune*) [1985]. Su hijo, Brian Herbert, y Kevin J. Anderson, continuaron con la saga basándose en notas dejadas por el padre, hasta que apareció el último volumen en 2007, titulado *Sandworms of Dune* (*Los gusanos de Dune*). Muy fiel es la adaptación de la primera novela homónima a manos de David Lynch, en 1984.

*Dr. Bloodmoney*, de Philip K. Dick.

*Omul si maluca* (*El hombre y el fantasma*), de Adrian Rogoz.

*Space Opera*, de Jack Vance. Una de las muchas novelas de este prolífico autor, icono de la ópera espacial.

*Cyberida*, de Stanislaw Lem.

*The Makepeace Experiment* (*El experimento de la reconciliación*), de Abram Tertz. Bajo el pseudónimo Andrei Sinyavski.

*The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (*Los tres estigmas de Palmer Eldritch*), de Philip K. Dick.

“*The Streets of Ashkelon*” (“*Las calles de Ashkelon*”), de Harry Harrison.

*Alphaville*, película dirigida por Jean Luc Godard.

1965-1968. *Lost in Space* (*Perdidos en el espacio*), serie de televisión creada por el productor Irwin Allen. En el año 1998 se produjo una película con el mismo título y que dirigió Stephen Hopkins.

1966. *Babel-17*, de Samuel Ray Delany.

*Make Room! Make Room!* (*¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*), de Harry Harrison. Novela que nos presenta las consecuencias sociales del incremento de la población. En su adaptación cinematográfica se introdujo el canibalismo como solución: *Soylent Green* (*Cuando el destino nos alcance*) [1973].

*Pavane*, de Keith Roberts.

*The Moon is a Harsh Mistress* (*La Luna es una cruel amante*), de Robert A. Heinlein. Quizá la primera novela de ficción científica que muestra abiertamente relaciones no monógamas, y homosexuales.

...*And Call me Conrad* o *This Immortal* (*Tú, el inmortal*), de Roger Zelazny.

*Un Chant de Pierre* (*Un canto de Pierre*), de Gérard Klein.

*“We Can Remember It for You Wholesale”* (*“Podemos recordarlo todo por usted”*), novela corta de Philip K. Dick. Tuvo su adaptación al cine en la película *Total Recall*, dirigida por Paul Verhoeven en 1990.

*“The Signaller”* (*“El señalizador”*), de Keith Roberts.

1966- ... *Star Trek*, serie de televisión creada por Gene Roddenberry, que ha gozado de 8 adaptaciones cinematográficas hasta la fecha de hoy. Su éxito se ha debido a la introducción de problemas sociales y políticos en la trama de sus historias y que son un reflejo de los acontecimientos de los siglos XX y XXI.

1967. *Logan's Run* (*La fuga de Logan*), de William F. Nolan y George Clayton Johnson. Tuvo una adaptación cinematográfica en 1976, de la mano del director Michael Anderson y con guión de los mismos escritores de la novela.

*Lord of Light* (*El Señor de la luz*), de Roger Zelazny.

*Pallas ou la Tribulation* (*Palas o la tribulación*), de Edward de Capoulet-Junac.

*Le Temps, n'a pas d'odeur* (*El tiempo no tiene aroma*), de Gérard Klein.

*The Einstein Intersection* (*La intersección de Einstein*), de Samuel Ray Delany.

*“I Have No Mouth and I Must Scream”* (*“No tengo boca y debo gritar”*), de Harlan Ellison.

En este cuento, una computadora toma conciencia de sí misma y destruye a la humanidad. Esta es la base de la partió la saga de películas *Terminator* [1984 – 2009].

1968. *Camp Concentration* (*Campo de concentración*), de Thomas M. Dish.

*Erinnerungen an die Zukunft* (*Recuerdos del futuro*), de Erich Von Däniken. Obra tipo ensayo que expone la hipótesis del legado extraterrestre del conocimiento y la ciencia de culturas antiguas como la inca. Esta obra fue confundida con un ensayo académico y recibió muchas críticas por ello.

*Do Androids Dream of Electric Sheep?* (¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?), de Philip K. Dick, y que inspiró la película *Blade Runner* [1982], de Ridley Scott, icono del ciberpunk.

*Dragonflight* (El vuelo del dragón), de Anne McCaffrey. Novela que mezcla la ficción científica y lo maravilloso. La segunda parte ha sido más avalada por la crítica: *Dragonquest* (La búsqueda del dragón) [1972].

*Hawkbill Station* (La estación Hawkbill), de Robert Silverberg.

*Oponiesci o pilocie Pirxie* (Los cuentos de Pirx el piloto), de Stanislaw Lem.

*Stand on Zanzibar* (Todos sobre Zanzibar), de John Burnner.

*The Last Starship from Earth* (La última nave desde la Tierra), de John Body. Historia alternativa que narra qué sucedería en el caso de que Jesucristo hubiera organizado un ejército y hubiese sometido al Imperio Romano.

*Underpeople* (Infrahumanos), de Cordwainer Smith, pseudónimo de Paul Myron Anthony Linebarger.

“*Can You Feel Anything When I Do This?*” (“¿Puedes sentir algo cuando hago esto?”), relato de Robert Shekley.

“*Slazka o troike*” (El cuento de la Troika), de Arkadi Natanovich Strugatsky y Boris Strugatsky.

*Barbarella*, película dirigida por Roger Vadim. Esta película inauguró una oleada de películas que mezclaban el erotismo con la ficción científica. Se basa en el tebeo francés del mismo nombre creado por Jean-Claude Forest, y publicado en la revista *V-Magazine* en varios números durante el año 1962.

*Diabolic*, película dirigida por Mario Bava.

*Night of the Living Dead* (La noche de los muertos vivientes), película dirigida por George A. Romero, y escrita por él mismo en colaboración con John A. Russo. Esta película inauguró el tema de los zombis en el cine, y es origen del *gore*.

*2001: A Space Odyssey* (2001, *Odisea en el espacio*), película escrita y dirigida por Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke. Hubo una segunda novela titulada *2010: Odyssey Two* (2010: *Odisea dos*) [1983], que tuvo su adaptación al cine de la mano de Peter Hyams, *2010: the Year We Make Contact* (2010: *El año que hicimos contacto*) [1984].

[1969. Neil A. Armstrong es el primer ser humano en pisar la Luna<sup>258</sup>].

1969. *The Left Hand of Darkness* (*La mano izquierda de la oscuridad*), de Ursula K. LeGuin.

*Slaughterhouse Five*, o *The children's Crusade: A Duty-Dance with Death* (*Matadero cinco*, o *La cruzada de los niños*), de Kurt Vonnegut Jr.

*The Andromeda Strain* (*La amenaza de andrómeda*), de Michael Crichton.

*Nightfall, and Other Stories* (*Anochece y otras historias*), de Isaac Asimov.

*Ubik*, de Philip K. Dick.

1970. *And Chaos Died* (*Y el caos murió*), de Joanna Russ.

*Det Myke Landskapet*, de Ion Bing.

*Ringworld* (*Mundo anillo*), de Larry Niven.

*The Müller-Fokker Effect* (*El efecto Müller-Fokker*), de John Sladek.

*The World Inside* (*El mundo por dentro*), de Robert Silverberg.

*THX 1138*, película dirigida por George Lucas.

[1971. El 29 de abril de este año, en el Valle de la Serena, Arturo Estévez Varela presentó públicamente su motor de agua. A partir de su invención, donada a la humanidad, se han desarrollado los modernos motores de hidrógeno].

1971. *A Time of Changes* (*Un mundo de cambios*), de Robert Silverberg.

---

<sup>258</sup> A este respecto existen serias dudas entre los ingenieros aeronáuticos y científicos, algunos de los cuales postulan que el viaje no se pudo realizar hasta 10 años después, cuando el nivel tecnológico era suficiente, y cuando se pudieron recoger los más de 50 kilogramos de rocas lunares que posee la NASA.

*Alice's World and No Time for Heroes* (*El mundo de Alicia y sin tiempo para héroes*), de Sam J. Lundwall.

“*Good News from the Vatican*” (*Buenas noticias desde el Vaticano*), de John Body o Robert Silverberg. Relato recogido en la colección *Universe 1*.

*Les seigneurs de la guerre* (*Los señores de la guerra*), de Gérard Klein.

*Sesam 71*, de Tor Age Bringsvaerd.

*Dzienniki gwiazdowe* (*Los diarios de las estrellas*), de Stanislaw Lem.

*Glen and Randa*, película dirigida por Jim McBride.

[1972. *Asimov's Biographical Encyclopedia of Science and Technology*, de Isaac Asimov].

1972. *Beyond Apollo* (*Más allá de Apolo*), de Barry Malzberg.

*Blotkakemannen & Apache-pikene*, obra no traducida a ninguna lengua del noruego del escritor Tor Age Bringsvaerd.

*Der Irrtum des Grossen Zauberers*, obra no traducida a ninguna lengua del alemán de los escritores Roman Johanna Braum y Günter Braum.

*Piknik na obochine* (*Picnic al lado del camino*), de Arkadi Natanovich Strugatsky y Boris Strugatsky.

*The Fifth Head of Cerberus: Three Novellas* (*La quinta cabeza de Cerbero*), de Gene Wolfe.

*The Gods Themselves* (*Los propios dioses*), de Isaac Asimov.

*The Iron Dream* (*El sueño de hierro*), de Poul Anderson.

“*When It Changed*” (“*Cuando cambió*”), de Joanna Rush.

[1973. Primera publicación de *Science-Fiction Studies*].

1973. *Crash*, de J. G. Ballard. Obra en la que se introduce la pornografía como un elemento básico en la construcción de la novela.

*Gravity Rainbow* (*La gravedad del arco iris*), de Thomas Pinchon.

*Nihon Chinbotsu (Japón se hunde)*, de Sakyo Komatsu, el llamado *rey* de la ficción científica japonesa. Esta novela pos-catastrofista narra los sucesos de un terremoto imposible que destruye el archipiélago de islas que forman el país. Tuvo su adaptación cinematográfica en el 1973, bajo la dirección de Shiro Moritani.

*Le Temps Incertain (El tiempo incierto)*, de Michel Jeury.

*Rendezvous with Rama* (Cita con Rama), de Arthur C. Clarke.

*The Embedding (Incrustación)*, de Ian Watson.

*The Crazies* o *Code Name: Trixie (Los locos)*, película dirigida por George A. Romero. Escrita por él mismo en colaboración con Paul McCollough.

1974. *Commune 2000 AD*, de Mack Reynolds.

*La morte di Megalopolis (La muerte de Megalópolis)*, de Roberto Vacca. Obra que se inspira en un ensayo del mismo autor titulado “El Medioevo próximo venturo” [1971], en el que trata el colapso por saturación y descomposición del sistema alimenticio del momento.

*Les Singes du Temps (Las quemaduras del tiempo)*, de Michel Jeury.

*The Forever War (La guerra interminable)*, de Joe Haldeman. Obra que posee los tres grandes premios de la ficción científica: el Hugo, el Nebula y el Locus.

*The Dispossessed (Los desposeídos)*, de Ursula K. Le Guin.

*Unheimliche Erscheinungsformen auf Omega XI*, obra no traducida a ninguna lengua del alemán de los escritores Roman Johanna Braum y Günter Braum.

*Walk to the End of the World (Camina hacia el fin del mundo)*, de la escritora Suzy McKee Charnas. Primera de una serie de libros denominada *The Holdfast Chronicles*, y que incluye además, *Motherlines (Líneas maternas)* [1978], *The Furies (Las furias)* [1994] y *The Conqueror's Child (El niño conquistador)* [1999].

*Wandering Stars (Paseando por las estrellas)*, antología de ficción científica y fantasía judía editada por Jack Dann.

*Uchu Senkan Yamato* (*Crucero espacial Yamato*), serie manga creada por Yoshinobu Nishizaki y Leiji Matsumoto, que fue emitida entre 1974 y 1975. Ha tenido varias adaptaciones al cine en forma de largometrajes y películas de dibujos animados.

*Dark Star* (*Alucina como puedas: Dark Star*), comedia dirigida por John Carpenter.

[1975. Primera de la serie de antologías de literatura feminista de ficción científica en inglés, *Women of Wonder* de Pamela Sargent].

1975. *Der Fehlfaktor*, de Günter Braum. Colección de relatos no traducidos.

*Dhalgren*, de Samuel R. Delany.

*Illuminatus! Trilogy*, trilogía de novelas de Robert Shea and Robert Anton Wilson.

*The Female Man* (*El hombre mujer*), novela escrita en 1970 de Joanna Russ.

*2018 A.D. or King Kong Blues* (*2018 a. de C. o el blues de King Kong*), del escritor sueco Sam J. Lundwall.

*Death Race 2000* (*La carrera de la muerte 2000*), película de Paul Bartel.

*Rollerball*, película de Norman Jewison y de guión de William Harrison, que adaptó un relato suyo publicado en *Esquire* [1973] titulado “The Rollerball Murder”.

*The Karma Machine* (*La máquina de karma*), Michael Davidson.

1976. *Naucna fantástica*, de Zoran Živković.

*Dzienniki gwiazdowe* (*Los diarios de la estrella*), de Stanislaw Lem.

*The Shockwave Rider* (*El jinete de la onda de choque*), de John Bruner.

*Triton*, de Samuel R. Delany.

*Woman on the Edge of Time* (*Mujer al filo del tiempo*), de Marge Piercy. Novela considerada un clásico de la utopía feminista.

*Ypsilon minus*, de Herbert W. Franke.

“Houston, Houston, Do you Read?” (*Houston, Houston, ¿me copia?*), de James Tiptree Jr.



[1977 - 1987], *Egmont UK* [1987 - 2000] y *Rebellion Developments* [2000 - Presente], revistas en las que se narran diferentes historias en un contexto de gobierno de Margareth Thatcher perpetuado en la historia. El tebeo más famoso es el de *Judge Dredd*, del guionista John Wagner y del dibujante Carlos Ezquerra, y que tuvo una no muy acertada adaptación cinematográfica en 1995, de la mano de Danny Cannon.

1977. *A Scanner Darkly* (*Una mirada a la oscuridad*), de Philip K. Dick

*After Utopia* (*Después de la utopía*), de Mark Reynolds.

*Eumeswil*, de Ernst Jünger. Novela filosófica de tintes anarquistas.

*Huo Yong* (*El guerrero de Terracota viviente*), de Ni Luang.

*The Dosadi Experiment* (*El experimento Dosadi*), de Frank Herbert.

*2000AD*, colección de historias de cómics publicada por las editoriales IPC magazines

*Close Encounters of the Third Kind* (*Encuentros en la tercera fase*), película dirigida por Steven Spielberg.

1977-2005. *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*), serie de películas escritas, y dirigidas/producidas por George Lucas.

1978. *Shanbudao shang de siguang* (*El rayo de la muerte sobre la isla de coral*), de Tong Enzheng.

*The Stand* (*La danza de la muerte*), de Stephen King.

“*Moonless Night*” (“*Noche sin luna*”), relato de Robert Chilson.

*The Hitcher-Hicker's Guide to the Galaxy* (*Guía del autoestopista galáctico*), de Douglas Adams. Serie de radio-novelas cómicas que empezó a emitir la BBC4 en 1978 y que luego se adaptaron a una serie de novelas que comenzó su publicación en 1979. Su enorme popularidad llegó a verse recreada en adaptaciones en el escenario [1979 – 1980], series de televisión [1981], videojuegos [1984], tebeos [1993 - 1996], y una película [2005] dirigida por Garth Jennings.

1979. *Engine Summer* (*Motor de estío*), de John Crowley.

*Getaway* (*Pórtico*), de Frederick Pohl, obra que versa sobre el encuentro de un pórtico que lleva a otras partes del universo. Esta fue la inspiración para la película *Stargate* (1994), de Roland Emmerich y de una serie de título homónimo.

*Kindred* (*Afín*), de Octavia E. Butler.

*Lagrange Five* (*Lagrange cinco*), de Mack Reynolds.

*Morlock Night* (*La noche de los Morlock*), de Kevin Wayne Jeter. Inspirada en *The time Machine* [1895], de H. G. Wells, varios *morlock* retroceden a la época victoriana y acosan a los ciudadanos londinenses. En 1987, el propio autor creó el término *Steampunk* para describir su obra y que ha originado un nuevo sub-estilo.

*Reixiang Renmazuo* (*Hacia Sagitario*), de Zheng Wenguang.

*Alien*, película dirigida por Ridley Scott, que fue la inspiradora del movimiento literario heredero del ciberpunk, el Splatterpunk.

*Enemy Mine* (*Enemigo mío*), novela corta de Barry B. Longyear, que trata el desentendimiento entre razas. Para ello un humano y un estraterrestre, enemigos militares, tienen que unir sus fuerzas y sobrevivir en un entorno hostil. Esta obra ganó el premio Nébulas (1979) y el premio Hugo (1980). Hay una adaptación fílmica homónima de Wolfgang Petersen en 1985, en la que el personaje alienígena es interpretado por Louis Gossett Jr., actor de origen negro y cuyas características faciales están marcadas adrede.

*Mad Max*, película australiana dirigida por Frank Miller. Este mismo director llevó a cabo una segunda y una tercera parte que no desmerecieron la calidad de la primera: *Mad Max 2* o *The Road Warrior* [1981], y *Mad Max Beyond Thunderstorme* [1985].

[1980. Se funda la asociación *Science Fiction and Fantasy Writers of Japan*, que crea el premio *Nihon SF Award*].

1980. *The Shadow of the Torturer* (*La sombra del torturador*), de Gene Wolfe.

*Timescape* (*Fuga en el tiempo*), de Gregory Benford.

*Yueguangdao* (*La isla de la luna*), de Jin Tao.

*Battle Beyond the Stars* (*La batalla más allá de las estrellas*), película dirigida por Jimmy T. Murakami. Largometraje que es una adaptación espacial de *Shichinin no samurai* (*Los siete samuráis*) [1954], de Akira Kurosawa.

*Xanadu*, película musical dirigida por Robert Greenwald y protagonizada por Olivia Newton-John.

1981. *Downbelow Station* (*La estación Downbelow*), de C. J. Cherryh.

*Fangwen shizhongzhe* (*Llamar a la gente perdida*), de Meng Weizai.

*Heijing* (*La sombra negra*), de Ye Yonglie.

“*The Gernsback continuum*”, de William Gibson. Homenaje a Hugo Gernsback por su trabajo durante los años treinta en la popularización de la ficción científica.

*True Names* (*Nombres verdaderos*), novela corta de ciberpunk escrita por Vernor Vinge.

*Escape from New York* (1997: *Rescate en Nueva York*), película escrita y dirigida por John Carpenter, que fue inspiración de William Gibson para su novela *Neuromancer*. En 1996, el mismo director llevó a cabo una desafortunada segunda parte titulada *Escape from L.A.* (*Fuga de Los Ángeles*).

*Ulysse 31*, en francés, y *Uchuu densetsu yurishiiizu sātī wan*, en japonés (*Ulises 31*). Serie de dibujos animados franco-japonesa basada en los cuentos y la mítica del viaje de Odiseo trasvasada al viaje espacial. El guión es de Jean Chalopin y Nina Wolmark, y la dirección de Nagahama Tadeo.

1982. *Battlefield Earth: A Saga of the Year 3000* (*Campo de batalla, la Tierra*), de Lafayette Ronald Hubbard, escritor de ficción científica creador de la religión o secta denominada Cienciología. Fue llevada al cine en el 2000, de la mano del director Roger Christian.

*Espiral*, de Agustín de Rojas.

*Helliconia Spring* (*La primavera de Helliconia*), de Brian W. Aldiss. Primera parte de una trilogía llamada *Helliconia*, y a la que siguieron *Helliconia Summer* (*El verano de Helliconia*) [1983] y *Helliconia Winter* (*El invierno de Helliconia*) [1985].

*Sayonara Jupitā* (*Adiós Júpiter*), de Sakyo Komatsu. El mismo autor adaptó la novela en dos volúmenes a un guión de cine que se filmó en 1984, con la dirección de Koji Hashimoto.

*The White Plague* (*La plaga blanca*), de Frank Herbert.

*Bakuretsu Toshī* (*Ciudad rota*), película dirigida por Sogo Ishii, icono del ciberpunk japonés.

*E.T. The Extra-Terrestrial* (E.T., el extraterrestre), película dirigida por Steven Spielberg.

*Tron*, película dirigida por el ingeniero informático Steven Lisberger, en la que los humanos entran a formar parte de un mundo de videojuegos. La influencia de los mundos virtuales empieza aquí su andadura en el cine de ficción científica. Hay una segunda parte en 2010 titulada *Tron: Legacy* y que está dirigida también por Lisberger.

*Videodrome*, película dirigida por David Cronenberg.

1982-1985. *V for Vendetta* (*V por Vendetta*), novela gráfica de Alan Moore y David Lloyd. Ha tenido su traslado a la gran pantalla de la mano del director James McTeige, en 2006. La máscara empleada en este tebeo por el protagonista es actualmente utilizada por el grupo Anonymous, un grupo de *hackers* que defiende los mismos ideales que el protagonista de los comics.

1983. *Startide Rising* (*Marea estelar*), de David Brin. Segundo libro de una colección de seis novelas, en la que se presenta en términos de igualdad el punto de vista del narrador desde la perspectiva de varios delfines y de algunos extraterrestres.

*The Anubis Gates* (*Las puertas de Anubis*), de Tim Powers.

*Brainstorm* (*Tormenta de ideas*), película de Douglas Thrumbull.

1984. *Divine Endurance* (*Divina fortaleza*), de Gwyneth Jones.

*Hyperion*, de Dan Simmons. Primera novela la saga de *Hyperion Cantos*. Le siguieron *The Fall of Hyperion* (*La caída de Hyperión*) [1990], *Endymion* [1996], *The Rise of Endymion* (*El ascenso de Endymion*) [1997].

*Native Togue* (*Lengua nativa*), de Suzette Haden Elgin. Primera de la serie homónima de novelas de esta escritora feminista.

*Neuromancer*, de William Gibson. Obra que se considera el origen del ciberpunk.

*Stars in My Pocket Like Grains of Sand* (*Estrellas en mi bolsillo como granos de arena*), de Samuel R. Delany. Novela que explora los cambios sociales a través del lenguaje en un futuro lejano.

*The Greening of Mars* (*El reverdecimiento de Marte*), de James Lovelock y Michael Allaby. En esta novela, James Lovelock aplica su hipótesis de Gaia, evolución de una idea tradicional de la diosa Tierra Gaia, la Madre Tierra, la Pachamama, Astarté, etc.

*The Wild Shore* (*La orilla salvaje*), de Kim Stanley Robinson. Primera novela de la trilogía *Three Californias Trilogy*. Le siguieron *The Gold Coast* (*La costa dorada*) [1988], y *Pacific Edge* (*La orilla del Pacífico*) [1990].

*Them Bones* (*Los huesos*), de Howard Waldrop.

“*Blood Child*” (*Niño de sangre*), de Octavia E. Butler.

*Year's Best Science Fiction*, comienza su andadura editorial la serie de antologías publicadas por Gardner Dozois, autor ganador de los premios Hugo y Nébula en varias ocasiones y editor de esta colección y otras.

*Ghostbusters (Cazafantasmas)*, largometraje dirigido por Ivan Reitman, que tuvo una segunda parte en 1989 y dos adaptaciones a los dibujos animados. Los mundos descritos aquí, tanto mitológicos como extraterrestres, tienen su inspiración directa en H. P. Lovecraft.

*Kaze no tani no Nausibika (Nausica y el Valle del Viento)*, película postapocalíptica de dibujos animados dirigida por Hayao Miyazaki.

*Seksmisja (Sexmisión)*, película de culto polaca dirigida por Juliusz Machulski. Trata de un futuro donde todos los hombres han muerto y las mujeres se reproducen sin necesidad de varones. Todas viven engañadas por una educación que elimina los logros masculinos en la historia de la humanidad. Este largometraje de alto contenido erótico, denominado como uno de los mejores de la historia del cine polaco, expresa una crítica clara hacia el régimen comunista polaco, y quizá hacia el feminismo radical.

*The Terminator*, clásico dirigido por James Cameron, al que han seguido tres más, además de tebeos, series de televisión, dibujos y videojuegos. La saga continuó con *Terminator 2: Judgement Day (Terminator 2: el juicio final)* [1991], *Terminator 3: Rise of the Machines (Terminator 3: la rebelión de las máquinas)* [2003], y *Terminator Salvation (Terminator: la salvación)* [2009].

*Doragon Boru (Bola de dragón)*, serie de manga [1984 - 1995] y de anime [1986 - 1996] creada por Akira Toriyama que vincula un futuro de alto grado tecnológico y científico con la tradición japonesa más mitológica. Le siguieron *Dragon Ball Z* y *Dragon Ball GT*, numerosos videojuegos y adaptaciones cinematográficas, ya fueran en dibujos animados, animación, o con personajes de carne y hueso.

1985. *Blood Music* (*Música en la sangre*) y *Eon* (*Eón*), novelas de ficción científica rigurosa de Greg Bear.

*Ender's Game* (*El juego de Ender*), de Orson Scott Card. Primera de una colección de novelas denominada la Saga de Ender. Su segunda novela de la saga, *Speaker for the Dead* (*La voz de los muertos*) [1986], también ganó los premios Nebula y Hugo en 1986 y 1987, respectivamente.

*Galápagos*, de Kurt Vonnegut.

*In the Drift* (*A la deriva*), de Michael Swanwick.

*The Handmaid's Tale* (*El cuento de la criada*), de Margaret Atwood. Novela distópica galardonada con el primer premio Arthur C. Clarke.

*Schismatrix*, de Bruce Sterling. Obra que recrea un universo diferente del conocido con un fondo ciberpunk.

“*Mozard in Mirrorshades*” (“*Mozard en reflejos*”), de Lewis Shiner y Bruce Sterling.

*Back to the Future* (*Regreso al futuro*), película dirigida por Robert Zemeckis, a la que siguieron otras dos: *Back to the Future Part II* (*Regreso al futuro II*) [1989], y *Back to the Future Part III* (*Regreso al futuro III*) [1990].

*Brazil*, película dirigida por Terry Gilliam.

*Cocoon*, película dirigida por Ron Howard.

*Max Headroom: 20 minutes into the Future*, película ciberpunk dirigida por Rocky Morton y Annabel Jankel. Entre 1987 y 1988 apareció una serie de televisión (*Max Headroom*) producida por Phillip DeGuere, Peter Wagg, Brian Frankish que continuaba la película.

*O-bi ,O-ba: Koniec cywilizacji* (*O-bi, O-ba: el final de la civilización*), película dirigida por Piotr Szulkin, en la que los habitantes de un lugar post-apocalíptico tienen como única esperanza la llegada de un Arca como la de Noé.

*Reanimator*, largometraje clásico del género *gore*. Dirigido por Stuart Gordon, se inspira en las serie de relatos de H. P. Lovecraft, “*Herbert West: Reanimator*” (1921-1922).

[1986. *Mirrorshades: The Ciberpunk Anthology*, de Bruce Esterling. Antología alrededor de la cual se creó el ciberpunk].

1986. *A Door into Ocean* (*Una puerta al océano*), de Joan Slonczewski. Novela *ecofeminista* y pacifista.

“*Burning Chrome*” relato que nombre a la colección de historias cortas de William Gibson entre las que se destacan "*The Gernsback Continuum*" y "*Johnny Mnemonic*". Éste último, dio origen a la película que lleva el mismo nombre y que dirigió Robert Longo [1995].

*Consider Phlebas* (*Pensad en Flebas*), ópera espacial de Iain M. Banks.

*Eros in the Mind's Eye* (*Eros a los ojos de la mente*), de Donald Palumbo. Que junto a *Erotic Universe* (*El universo erótico*), publicada ese mismo año, son las dos primeras antologías de literatura erótica de ficción científica que existen hasta el momento.

*Ethan of Athos* (*Ethan de Athos*), de Lois McMaster Bujold. Obra en la que se explora la posibilidad de un futuro de hombres sin posibilidades de reproducción natural.

*Homunculus* (*Homúnculo*), de James Blaylock.

*Replay* (*Repetir*), de Ken Grimwood. Novela en la que un hombre maduro aparece en su cuerpo adolescente y vuelve a revivir toda su vida.

*The Moon Goddess and the Son* (*La diosa Luna y el hijo*), de Donald Kingsbury. Primera novela canadiense de ficción científica, cuya pertenencia a este género literario no fue puesta en duda por la crítica.

*The Shore of Women* (*La orilla de las mujeres*), de Pamela Sargent.

*Tenku no shiro Rapyuta* (*El Castillo de Laputa*), película de dibujos animados dirigida por Hayao Miyazaki.



1987. *Dawn (Amanecer)*, primer volumen de la trilogía *Xenogenesis*, de Octavia E. Butler, que cuenta con algunas de las obras más importantes del movimiento *Splatterpunk*. La trilogía la completan *Adulthood Rites (Ritos de madurez)*, de 1988, e *Imago*, de 1989.

*Infernal Devices (Mecanismos infernales)*, de Kevin Wayne Jeter. Una de las obras más importantes del *Steampunk*.

*Life During Wartime (Vida durante la guerra)*, de Lucius Shepard. Novela que retoma la psicosis de la Guerra Fría y añade elementos de terapias psiquiátricas con el uso de las drogas.

*Mindplayers (Jugadores mentales)*, de Pat Cadigan.

*Pennterra*, de Judith Moffett.

*Vacuum Flowers (Flores del vacío)*, de Michael Swanwick.

*Science Fiction Eye*, primera revista literaria especializada en ciberpunk.

*Ôritsu uchûgûn Oneamisu No Tsubasa (La búsqueda de las estrellas)*, película de anime manga de Hiroyuki Yamaga.

*RoboCop*, película dirigida por Paul Verhoeven de gran éxito comercial y de crítica. La película expone la vuelta a la vida de alguien como un ente cibernético en un mundo gobernado por corporaciones. La simbología cristiana está presente a lo largo de toda la cinta. Este largometraje tuvo dos continuaciones más: *RoboCop 2* [1990] y *Robocop3* [1993].

*Fainaru Fantajî*, más conocido internacionalmente como *Final Fantasy*, serie de videojuegos de rol creada por Hironobu Sakaguchi que aplica la hipótesis de Gaia y toda una tradición de mitologías sobre la Madre Tierra. Se han hecho una serie de anime y dos películas hasta la fecha inspiradas en el videojuego, la primera de ellas revolucionó la animación por ordenador al presentar personajes “casi” humanos: *Final Fantasy: the Spirits Within (Final Fantasy: La fuerza interior)* [2001], dirigida por el mismo Sakaguchi, y *Fainaru Fantajî Seibun Adobento Chirudoren (Final Fantasy VII: Advent Children)*, sin traducción al

español) [2005], del director Tetsuya Nomura, y que es una continuación del videojuego *Final Fantasy VII*.

1988. *Desolation Road (Carretera de desolación)*, de Ian McDonald. Novela picaresca de ficción científica.

*Genesis*, de Frederick Turner. Poema épico de ficción científica.

*Sin of Origins (El pecado del Origen)*, de John Barnes.

*The Gate to Women's Country (La puerta al país de las mujeres)*, de Sheri S. Tepper. Ficción científica ecológica que recrea el mito de Ifigenia de Troya.

*Akira*, película de dibujos animados dirigida por Katsuhiro Otomo, y basada en su propio tebeo manga.

1989. *Ching Yong (Un guerrero de Terracota Chin)*, de Li Bihua.

*Grass (Pasto)*, de Sheri S. Tepper.

*The Child Garden (El jardín de los niños)*, de Geoff Ryman. Obra que trabaja con la teoría de la Gestalt.

*The Folk of the Fringe (La gente al margen)*, de Orson Scott Card. Colección de relatos del autor que versan sobre un mundo posterior a la Tercera Guerra Mundial y la supervivencia de un grupo de mormones.

“*Dori Bangs*”, de Bruce Sterling.

*Ganbeddo*, película escrita y dirigida por Massato Harada.

*Shanee*, película dirigida por Saeed Rizvi. Primer filme pakistaní de ficción científica.

*Tetsuo*, película dirigida por Shinya Tsukamoto.

1990. *Jurassic Park (Parque Jurásico)*, de Michael Crichton. Novela cuya adaptación de los primeros capítulos a la gran pantalla, llevada a cabo por Steven Spielberg en 1993, tuvo un

gran impacto mediático. Le siguieron las otras partes del libro en *The Lost World: Jurassic Park* (*El mundo perdido: Parque Jurásico II*) [1997], y *Jurassic Park III* (*Parque Jurásico III*) [2001], esta última dirigida por Joe Johnston.

*Queen of Angels* (*La reina de los ángeles*), de Greg Bear. Primera parte de una bilogía que tiene su final en *Slant* (*Inclinación*) [1997].

*Rising the Stones* (*Alzar piedras*), de Sheri S. Tepper.

*Take Back Plenty* (*Recupera Plenty*), de Colin Greenland. Primera de una serie de novelas *Seasons of Plenty* (*Las estaciones de Plenty*) [1995], *The Plenty Principle* (*El principio de Plenty*) [1997], *Mother of Plenty* (*La madre de Plenty*) [1998], y una protosecuela “*In the Garden: The Secret Origin of the Zodiac Twins*” (“*En el jardín: el secreto de los gemelos del zodiaco*”)[1998].

*The Difference Engine* (*La máquina diferencial*), William Gibson y Bruce Sterling. Historia alternativa *Steampunk* ambientada en el período del gobierno *tory* del Duque de Wellington.

[1991. Se funda la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción (AEFCF). En el 2004 se reconvierte en la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT). Esta organización otorga los premios Ignotus.

Se crea el premio UPC de Ciencia Ficción de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Se crea el *Milky Way Writing Award*, premio a la mejor novela de ficción científica en chino, durante la reunión anual de la *World SF Organization*].

1991. *Bone Dance* (*La danza de los huesos*), Emma Bull.

*Eternal Light* (*Luz eterna*), de Paul J. McAuley.

*Raft* (*Plataforma*), de Stephen Baxter. Obra de ficción científica rigurosa que explota la idea de los efectos químicos en cuerpos humanos de una fuerza gravitatoria mil millones de veces superior a la terrestre.

*Snow Crash*, de Neal Stephenson.

*Station of the Tide* (*Las estaciones de la marea*), de Michael Swanwick.

*Synners*, de Pat Cadigan.

*White Queen* (*La reina blanca*), Gwyneth Jones.

“*Dispatches from the Revolution*” (“*Despachos desde la revolución*”), de Pat Cadigan.

1992. *A Fire Upon the Deep* (*El fuego sobre lo profundo*), de Vernor Vinge. Opera espacial con todos los elementos requeridos.

*A Million Open Doors* (*Un millón de puertas abiertas*), de John Barnes.

*Anno Dracula* (*El año de Drácula*), de Kim Newman. Primera obra de una serie de novelas y relatos titulada *Anno Dracula*, que muestra un futuro distópico plagado de vampiros en una época victoriana.

*Children of Men* (*Los hijos de los hombres*), de P. D. James. Adaptada al cine por el director mexicano Alfonso Cuarón, en 2006. Si bien la novela no se puede incluir claramente dentro de la ficción científica, su adaptación cinematográfica presenta menos dudas al respecto.

*China Mountain Zhang* (*China, la montaña Zhang*), de Maureen F. McHugh. Novela que tiene como protagonista a una persona homosexual.

*Doomsday Book* (*El día del Juicio Final*), de Connie Willis. Novela en la que historiadores emplean máquinas del tiempo para observar el pasado sin intentar alterarlo.

*Fools* (*Tontos*), de Pat Cadigan.

*Quarantine* (*Cuarentena*), de Greg Egan.

*Red Mars* (*Marte rojo*), de Kim Stanley Robinson. Primera obra de una serie llamada *Mars Trilogy* (*Trilogía marciana*), la suceden *Green Mars* (*Marte verde*) [1993], *Blue Mars* (*Marte azul*) [1996] y una colección de relatos que se ambientan en su particular visión del planeta Marte, *The Martians* (*Los marcianos*) [1999].

*Beggars in Spain* (*Mendigos en España*), novela corta de Nancy Kress.

[1993. Se publica la *Encyclophedia of Science Fiction*, culmen del compendio bibliográfico de la ficción científica en inglés, bajo la edición de John Clute y Peter Nicholls. Esta monumental obra tiene 1400 páginas y 4360 entradas].

1993. *Ammonite* (*Ammonoidea*), de Nicola Griffith.

*Coelestis* (*Coelestis*), de Paul Park.

*Mindstar Rising* (*El ascenso de la estrella de la mente*), de Peter F. Hamilton. Primera novela de la trilogía del detective Greg Mandel. Continúan a esta obra *A quantum Murder* (*Un asesinato cuántico*) [1994], y *The Nano flower* (*La nano-flor*) [1995].

*Red Dust* (*Polvo rojo*), de Paul J. McAuley.

*Ring of Swords* (*Anillo de espadas*), de Eleanor Arnason.

*Acción mutante*, película escrita y dirigida por Alex de la Iglesia.

1993-2002. *X Files* (*Expediente X*), serie de televisión muy popular que ha tenido dos adaptaciones cinematográficas.

1994. *A History Maker* (*El hacedor de la historia*), de Aladair Gray. Se nos presenta aquí un futuro en el que los hombres han llevado a la Tierra a dictaduras y la única manera de prosperar es establecer matriarcados.

*A Miracle of Rare Design* (*Un milagro de raro diseño*), de Mike Resnick.

*Queen City Jazx* (*El Jazx de la ciudad de la reina*), de Kathleen Ann Goonan. Muestra perfecta del ciberpunk feminista.

*Salud mortal*, de Gabriel Bermúdez Castillo. Primer premio Ignotus a un escritor español.

*Trouble and her Friends* (*Problemas y sus amigos*), de Melissa Scott. Otro ejemplo de ciberpunk feminista.

*Waking the Moon*, de Elizabeth Hand.

*Stargate*, película dirigida por Roland Emmerich. La serie de televisión creada por el mismo director aún hoy continúa.

1994-1998. *Babylon 5*, popular serie de televisión creada por J. Michael Straczynski.

1995. *Die Haarteppichknüpfer* (*Los tejedores de cabellos*), de Andreas Eschbach.

*Hikari*, de Keizo Hino. Novela que ha sido transformada en opera de la mano del libretista Yasunari Takahashi, y el compositor Toshi Ichianagi, y que fue interpretada por primera vez en Nuevo Teatro Nacional de Tokio, entre el 17 y el 19 de 2003.

*Permutation City* (*Ciudad Permutación*), de Greg Egan.

*Shadow Man* (*El hombre sombra*), de Melissa Scott.

*The Diamond Age* (*La era del diamante: manual ilustrado para jovencitas*), de Neal Stephenson. Uno de los primeros ejemplos del denominado *posciberpunk*.

*The Star Fraction* (*La fracción de estrella*), de Ken MacLeod. Primera de la serie *Fall Revolution*, a la que continuaron: *The Stone Canal* (*El canal de piedra*) [1996], *The Cassini Division* (*La división Cassini*) [1998] y *The Sky Road* (*La carretera del cielo*) [1999]. La saga posee un alto contenido político.

*Xun Chin Ji* (*La búsqueda de Chin*), de Huang Yi.

*Virtuosity*, película dirigida por Brett Leonard.

*Kôkaku kidôtai*, película de anime de Mamoru Oshii. Más famosa por su traducción al inglés titulada *Ghost in the Shell*. Se basa en el tebeo manga del mismo nombre creado por Masamune Shirow (1995-2006).

*Twelve Monkeys* (*Los doce monos*), película dirigida por Terry Gilliam inspirada en el cortometraje francés *La jetée* [1962] de Chris Marker.

1996. *Ribofunk*, de Paul Di Filippo.

*El coleccionista de sellos*, de César Mallorquí. Premio UPC.

*Excession (Excession)*, de Iain M. Banks.

*Idoru (Idoru)*, de William Gibson. Novela posciberpunk.

*Pastwatch: The Redemption of Christopher Columbus (La redención de Cristóbal Colón)*, de Orson Scott Card. Un grupo de vigilantes viajan al pasado para cambiar el curso de la historia y el encuentro con América.

*The Bones of Time (Los huesos del tiempo)*, de Kathleen Ann Goonan.

*The Calcutta Chromosome: A Novel of Fevers, Delirium, and Discovery (El cromosoma Calcuta: una novela de fiebre, delirio y descubrimiento)*, del escritor indio-estadounidense Amitav Ghosh.

*The Sparrow (El gorrión)*, de Mary Doria Russell.

1997. *Bloom (Floración)*, de Wil McCarthy.

*Child of the River (El chico del río)*, de Paul J. McAuley.

*Frameshift*, de Robert Sawyer.

*Vacuum Diagrams (Diagramas del vacío)*, de Stephen Baxter. Colección de relatos del autor que incluye uno con el mismo título.

*Abre los ojos*, película dirigida por Alejandro Amenábar.

*Event Horizon (Horizonte final)*, película de culto dirigida por Paul Anderson.

*Gattaca*, película escrita y dirigida por Andrew Niccol. Máximo exponente en el cine del movimiento literario artístico denominado *biopunk*.

*Mononoke-hime (La princesa Mononoke)*, película de dibujos animados escrita y dirigida por Hayao Miyazaki.

1998. *Ancients of Days (Los ancestros del pasado)*, de Paul J. McAuley. Este autor es uno de los máximos representantes actuales de la ficción científica rigurosa.

*Antarctica (Antártida)*, de Kim Stanley Robinson.

*Distraction (Distracción)*, de Bruce Sterling.

*Girl in Landscape (Chica en el paisaje)*, de Jonathan Lethem.

*Inherit the Earth (Hereda la Tierra)*, de Brian Stableford.

*Kirinyaga: A Fable of Utopia (Kirinyaga: Una fábula de utopía)*, de Mike Resnick. Uno de los pocos libros que tiene como escenario África. La mitología se entremezcla con la ficción científica.

*Six Moon Dance (La danza de la sexta luna)*, de Sheri S. Tepper.

*The Children Star (La estrella de los niños)*, de Joan Slonczewski.

“Eat Reecebread” (“Come reecebread”), de Graham Joyce y Meter Hamilton.

“Sex, Guns, and Baptists” (“Sexo, armas y baptistas”), de Keith Hartman. En esta obra, al igual que en muchas de este autor, los personajes son abiertamente homosexuales o bisexuales.

*The Summer Isles (Las islas de verano)*, de Ian R. MacLeod.

“US” (“Nosotros”), de Howard Waldrop.

*Dark City*, película de culto dirigida por Alex Proyas, en la que se analiza la impronta de los recuerdos y su influencia en nuestra personalidad, para ello, unos seres extraterrestres han creado un laboratorio, introducen nuevos recuerdos a los seres humanos y estudian sus comportamientos.

1999. *A Deepness in the Sky (Un abismo en el cielo)*, de Vernor Vinge.

*Cryptonomicon (Criptonomicón)*, de Neal Stephenson.

*Darwin's Radio (La radio de Darwin)*, de Greg Bear.

*redRobe (Toga roja)*, de Jon Courtenay Grimwood. Novela que mezcla en suspense y la ficción científica.

*Shrine of Stars (Santuario de las estrellas)*, de Paul J. McAuley.

*Oceanic*, novela corta de Greg Egan, en la que se explora la crisis de fe de su protagonista.



1999-2005. *The Matrix (Matrix)*, trilogía de películas escritas y dirigidas por Andy y Larry Wachowski. Le siguieron *The Matrix Reloaded (Matrix Reloaded)* [2003] y *The Matrix Revolutions (Matrix Revolutions)* [2003], además de adaptaciones al anime y a los videojuegos.

2000. *Buscador de sombras*, de Javier Negrete. Premio UPC.

*Cosmonaut Keep (Sustento de cosmonauta)*, de Ken McLeod.

*Look to Windward (Mira a barlovento)*, de Terry Carr. Novela que le debe mucho a *Consider Phlebas* [1987].

*Midnight Robber (Ladrón de medianoche)*, de Nalo Hopkinson. Horror y ficción científica se dan cita en esta oscura obra.

*The Telling (Lo revelador)*, de Ursula K. Le Guin. Novela de alto contenido sexual, que muestra el amor lésbico entre dos mujeres.

*Avaron (Ávalon)*, película dirigida por Oshii Mamoru. Largometraje en el que la gente de un futuro no muy lejano se nos presenta completamente absorbida por su vida virtual en un videojuego.

*The Chronicles of Riddick: Pitch Black (Pitch Black)*, película dirigida por David Twohy. Twohy creó también *The Chronicles of Riddick (Las crónicas de Riddick)* [2004]. Se hicieron varias adaptaciones a los videojuegos y al anime, la más famosa fue *The Chronicles of Riddick: Dark Fury (La batalla de Riddick: furia en la oscuridad)*, película de animación dirigida por Peter Chung.

Aparece la revista por internet *Strange Horizons*. Revista que tiene en su haber multitud de relatos cortos nominados a los premios Hugo y Nebula.

2001. *Appleseed (Semilla de manzana)*, de John Clute.

*Ash: A secret History (Cenizas: la historia secreta)*, de Mary Gentle.

*Brain Plague (Plaga cerebral)*, de Joan Sloncewski.

*Nekropolis (Necrópolis)*, de Maureen F. McHugh.

*On (Encima)*, de Adam Roberts.

*Perdido Street Station (Perdido, la calle de la estación)*, de China Miéville. Novela que introduce la magia en el *Steampunk*.

*Hell is the Absence of God (El infierno es la ausencia de Dios)*, de Ted Chian.

“*The Old Rugged Cross*” (*La vieja y tosca cruz*), de Terry Bisson. Relato lleno de connotaciones religiosas cristianas que lleva por título el mismo que una canción religiosa muy famosa en EE.UU.

*A.I. – Artificial Intelligence (I.A. Inteligencia artificial)*, película escrita y dirigida por Stanley Kubrick que fue sustituido por Steven Spielberg tras su muerte durante el rodaje.

*Nabi (Mariposa)*, película surcoreana dirigida por Moon Seung-wook, que explora el deseo de las personas por olvidar el pasado. Miles de turistas llegan a una ciudad coreana distópica en la que hay un virus que borra la memoria.

2002. *Effendi (Maestro)*, de Jon Courtenay Grimwood.

*Ruled Britannia (Britania conquistada)*, de Harry Norman Turtledove. Ucronía que explora la posibilidad de que la Armada Invencible conquistara Gran Bretaña.

*Schild's Ladder (La escalera de Schild)*, novela del australiano Greg Egan que aplica la teoría de la geometría diferencial de Schild a una extraña burbuja creada en el espacio.

1421. *The Year China Discovered America (1421. El año en que China descubrió América)*, de Gavin Menzies.

*The Speed of Dark (La velocidad de la oscuridad)*, de Elizabeth Moon. Primera novela cuyo narrador es autista.

*The Years of Rice and Salt (Tiempos de arroz y sal)*, de Kim Stanley Robinson.

*Equilibrium* (*Equilibrium*), película dirigida por Kurt Wimmer, en la que los seres humanos, en un futuro distópico, toman pastillas que anulan la capacidad tener sentimientos.

*Resident Evil* (*Resident Evil*), película dirigida por Paul W. S. Anderson que versa sobre un futuro apocalíptico donde los virulentos zombis son legión. Su relevancia le viene dada por ser la adaptación de uno de los videojuegos más populares de la historia. Le han seguido otras tres partes más: *Resident Evil: Apocalypse* (*Resident Evil: apocalipsis*) [2004], *Resident Evil: Extinction* (*Resident Evil: extinción*) [2007], *Resident Evil: Afterlife* (*Resident Evil: ultratumba*) [2010].

*28 Days Later* (*28 días después*), película dirigida por Danny Boyle. A la que le seguirá en 2007, *28 Weeks Later* (*28 semanas después*), dirigida por Juan Carlos Fresnadillo.

2003. *Dairoku Tairiku* (*El sexto continente*), de Issui Ogawa.

*Marudoku Skuranburu* (*Marudoku revuelto*), de To Ubukata.

*Oryx and Crake* (*Oryx y Crake*), de Margaret Atwood. La novela canadiense de ficción científica más aclamada por el público y la crítica.

*Code 46*, película dirigida por Michael Winterbottom. Película que hace un tratamiento interesantísimo de la mezcla de lenguas en un futuro no muy lejano. Sobre a una estructura gramatical y nocional del inglés (en países de habla anglosajona), se superponen estructuras sintácticas, colocaciones, locuciones y vocablos del español y del francés, principalmente.

2004. *Camouflage* (*Camuflaje*), de Joe Haldeman. Novela inspirada en las mitologías de H. P. Lovecraft y ganadora del premio Nebula.

*“Three Tales from Sky River: Myths for a Starfaring Age”* (*“Tres cuentos del río del cielo: mitos para una época de marineros de estrellas”*), relato Vandana Singh. Se convierte en el primer autor de ficción científica de origen indio en ser reconocido por la crítica anglosajona de modo

unánime al ser incluido en la revista *Strange Horizons*, y recibir la mención de honor en *Year's Best Science Fiction*.

*The Day After Tomorrow* (*El día de mañana*), largometraje dirigido por Roland Emmerich que versa sobre la congelación del hemisferio norte debido al cambio climático. Roland Emmerich volverá a tratar el mismo tema en 2010 con la película *2012*, sin embargo, su dedicación a las implicaciones del cambio climático se observan ya desde su primera realización, en 1984, con la producción alemana *Das Arche Noah Prinzip* (*El principio del arca de Noé*). Para estas producciones se inspiró en los modelos más extremistas del cambio climático.

*Koi Mil Gaya* (*Encontré a alguien*), adaptación de ET. Primer largometraje de ficción científica de Bollywood. Película dirigida por Rakesh Roshan.

2005. *Serenity* (*Serenity*), película dirigida por Joss Whedon. Perfecto ejemplo de ópera espacial al más puro estilo del oeste americano.

2006. *The Road* (*La carretera*), de Cormac McCarthy. Tiene una adaptación al cine con el mismo título de la mano de John Hillcoat, en 2009.

*Idiocracy*, película dirigida por Mike Judge, en la que la precaución de las personas más brillantes y su negativa a traer bebés al mundo, se compensa con la descontrolada procreación de las personas menos formadas y con niveles de inteligencia inferiores. Eso incrementa un tipo de natalidad que lleva al mundo a un estadio futuro en el que las personas son completamente “idiotas”. Otras críticas sarcásticas subyacen de la cinta, que nos presenta un planeta sin recursos naturales, todos ellos extenuados por el ser humano.

[2007. El gobierno de EE.UU. compra la computadora más moderna del mundo, el *Blue Gene/P*, de IBM. Es capaz de hacer un billón de cálculos en un segundo, o lo que es lo mismo, es cien mil veces más rápida que un ordenador personal.

Los gobiernos de Corea del Sur y Japón deciden crear la *Carta ética para robots*. Un documento que especifica las relaciones entre los humanos y los robots, y que está basado en las *Tres leyes de la robótica* formuladas por Isaac Asimov].

2007. *The Yiddish Policemen's Union* (*El sindicato de policía Yiddish*), de Michael Chabon. Historia alternativa en la que se propone una destrucción del Estado de Israel en 1948, tras un intento fallido de independencia. Novela galardonada con los premios Hugo y Nebula.

*Sunshine* (*Estela solar*), película dirigida por Danny Boyle de ficción científica rigurosa.

[2008. El Dr. J. Craig Ventel crea la primera bacteria artificial a partir de cromosoma sintético. Los fines de esta célula del “Dr. Dios”, como se le llama ahora, son la creación de biocombustibles<sup>259</sup>. Dos años después crea la primera bacteria a partir de cromosoma hecho por el ser humano<sup>260</sup>].

2008. *Babylon A.D.* (*Babylon A.D.*), de Maurice Georges Dantec. Este filme explora la posibilidad de la existencia de una nueva Virgen María en un futuro distópico y apocalíptico.

2009. *The Windup Girl* (*La chica de burla*), de Paolo Bacigalupi. Novela que ha ganado los dos premios más importantes de ficción científica y que se ha erigido como estandarte del estilo *Biopunk* en el mundo occidental.

---

<sup>259</sup> Véase el artículo de Pollack, Andrew, “Scientists Take New Step Toward Man-Made Life”, *New York Times*, URL: <http://www.nytimes.com/2008/01/24/science/24cnd-genome.html>, [Visita el 24/01/2008].

<sup>260</sup> Véase el artículo de Vergano, Dan, “Scientists create 1st bacteria strain from man-made DNA”, *USA Today*, [http://www.usatoday.com/tech/science/discoveries/2010-05-21-genome21\\_ST\\_N.htm](http://www.usatoday.com/tech/science/discoveries/2010-05-21-genome21_ST_N.htm), [visita el 20/05/2010].

*Avatar* (*Avatar*), película dirigida por James Cameron inspirada sobre modelos mitológicos japoneses e indios que ha revolucionado la percepción del cine en tres dimensiones.

*District 9* (*Districto 9*), película dirigida por Neill Blomkamp, que aborda el apartheid surafricano trasladando la acción a un futuro en el que una nave extraterrestre se estrella en Cape Town, y los tripulantes son tratados de forma similar a los negros durante ese régimen.

## 2. H. P. Lovecraft

El lector se preguntará por qué hemos decidido utilizar a H. P. Lovecraft como base de comparación en este trabajo. Hay varias respuestas:

En primer lugar se ha de considerar que este autor es un perfecto representante de la situación de la ficción científica hasta su época, y la relación de ésta con otros géneros literarios. Al igual que la mayoría de las obras de ficción científica, los relatos, novelas cortas y novela de H. P. Lovecraft muestran la necesidad de la coaparición de varios géneros literarios.

En segundo lugar, hay que mencionar que, a pesar de que Sam Moskowitz incluye algunas obras de ficción científica de H. P. Lovecraft dentro del género<sup>261</sup>, no hemos registrado en la bibliografía consultada ningún estudio sobre su ficción científica<sup>262</sup>. Si bien su horror ha sido analizado concienzudamente, incluso desde un punto de vista psicológico y psicoanalítico<sup>263</sup>, las escasas afirmaciones de que nuestro autor escribe también ficción científica no se han visto contrastadas de forma específica. En este trabajo, por tanto, haremos un acercamiento a la ficción científica de H. P. Lovecraft.

---

<sup>261</sup> Véase Sam Moskowitz, "The Lore of H. P. Lovecraft", *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction*, Cleveland, World Publishing Co., 1963, pp. 243-260.

<sup>262</sup> A pesar de que por ejemplo en González de Gambier, *Diccionario de terminología literaria*, p. 70, se le mencione como autor de ficción científica; aunque un artículo de Fritz Leiber sobre el género lo mencione sucintamente, y a pesar de que Juan Antonio Molina Foix afirme que el autor es un punto de inflexión hacia la moderna ficción científica. Véanse Fritz Leiber, "A Literary Compagnon", en *Something about Cats and Other Pieces*, Sauk City, Arkham House, 1949, pp. 290-303, publicado después en VV.AA., *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*, ed. Sunand Tryambak Joshi, Athens, Ohio University Press, 1980, pp. 50-62; y H. P. Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. I, ed. Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2005, p.12.

<sup>263</sup> Véase Maurice Lévy, *Lovecraft, ou, Du fantastique*, Paris, C. Bourgois, 1972. Excelente tesis doctoral publicada, que por desgracia, no aporta datos muy reveladores para los intereses de este trabajo.

A todo eso se ha de sumar que H. P. Lovecraft es un autor bastante desconocido para la crítica literaria en España<sup>264</sup>, incluso a pesar de las traducciones llevadas a cabo en los últimos 15 años<sup>265</sup>, y que en su mayoría emplean bibliografía poco metódica, según ha demostrado el mayor experto en la materia: Sunand Tryambak Joshi. Su arte narrativo ha sido estudiado, generalmente, por aficionados al estudio del horror<sup>266</sup>, lo cual no es óbice para que se haya estudiado de forma académica seria, aunque esos casos son minoritarios y se reducen a menos de una decena de críticos. Dado este panorama desolador, del que se explicarán sus causas en el punto 2.2.3., hemos decidido manejar principalmente los trabajos recopiladores del mayor especialista académico de H. P. Lovecraft, Sunand Tryambak Joshi<sup>267</sup>, la obra de Peter Cannon<sup>268</sup>, el manual de Philip A. Shreffler<sup>269</sup> —por tratarse de un clásico—, y los propios textos del autor, por supuesto, descartándose muchos otros por su procedencia y método más que dudosos.

---

<sup>264</sup> Las introducciones de las ediciones de José María Aroca, Rafael Llopis y Antonio Prometeo Moyá son bastante parciales y poco metódicas. Baste mencionar los errores de fechas y de transcripción de nombres, entre otros muchos. Se suelen basar en referencias indirectas, y se refocilan en los elementos escabrosos de la vida y obra de nuestro autor. Véanse H. P. Lovecraft, *Obras escogidas. Primera selección*, ed. José M<sup>a</sup> Aroca, Barcelona, Editorial Acervo, 1996 [1966]; H. P. Lovecraft, *Los Mitos de Cthulhu*, ed. Rafael Llopis, Madrid, Alianza Editorial, 1969; H. P. Lovecraft, *Viajes al otro mundo*, ed. Rafael Llopis, Madrid, Alianza Editorial, 1971; H. P. Lovecraft, *Horror en el Museo y otras colaboraciones*, ed. Antonio Prometeo Moyá, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1980 [1978]; y H. P. Lovecraft, *Muerte con alas*, ed. Antonio Prometeo Moyá, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1978.

Por su lado Borges y Zemborain, a pesar de sus no muy positivas palabras, no entran en detalles. Se ofrecerá más información al respecto en el punto 2.2.2. Véase Jorge Luis Borges y Esther Zemborain, *Introducción a la Literatura Norteamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 [Buenos Aires, Columba, 1967].

<sup>265</sup> Véanse muestras de esto en la mayoría de los títulos de la amplia colección Biblioteca H. P. Lovecraft en la editorial EDAF, que abarca trece títulos, y que comenzó su edición en 1993 y llega hasta 2007. Al igual que sucede con las importantes ediciones recientes de la editorial Valdemar, a saber: H. P. Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. I, ed. Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2005; y Howard Phillips Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. II, ed. Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2007.

<sup>266</sup> Loable es el gran esfuerzo llevado a cabo por un grupo de aficionados a H. P. Lovecraft, que se hacen llamar la Logia del Tentáculo, entre los que se cuentan profesores y abogados, y que han creado 8 webzines sobre el autor, además de recopilar información sobre tebeos y otras formas de expresión del mundo lovecraftiano. Véase la URL <http://dreamers.com/logia/index.html>.

<sup>267</sup> Véanse Howard Phillips Lovecraft, *Lovecraft's Library: A Catalogue*, Sunand Tryambak Joshi & Marc A. Michaud (eds.), West Warwick, Necronomicon Press, 1980; Howard Phillips Lovecraft, *An Index to the Selected Letters of H. P. Lovecraft*, Sunand Tryambak Joshi (ed.), West Warwick, Necronomicon Press, 1991; Sunand Tryambak Joshi, *H. P. Lovecraft: A Life*, West Warwick, Necronomicon Press, 1996; Sunand Tryambak Joshi, "Introduction", *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Horror of H. P. Lovecraft*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1991; y Sunand Tryambak Joshi & David E. Schultz, *Lord of a Visible World. An Autobiography in Letters*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 2000 (1).

<sup>268</sup> Véase Peter Cannon, *H. P. Lovecraft*, Boston, Twayne Publishers, 1989.

<sup>269</sup> Véase Philip A. Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1977.



## 2.1. Vida y obra<sup>270</sup>



LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS. Nació de familia angloamericana el 20 de agosto de 1890, en Providence, Rhode Island. Siempre ha vivido ahí excepto por breves períodos. Educado en escuelas locales y de forma privada, su mala salud le excluyó de la universidad. Estuvo interesado pronto en el color y el misterio de las cosas. La mayoría de su producción juvenil –versos y ensayos–, fue voluminosa, sin mucho valor y de autoimpresión. Escribió artículos astronómicos en prensa entre 1906 y 1918. Sus esfuerzos serios en la literatura están confinados a relatos de vidas soñadas, extrañas sombras y exterioridades cósmicas, a pesar de su perspectiva racionalista escéptica y de su vivo respeto hacia las ciencias. Vive tranquila y

---

<sup>270</sup> Los datos ofrecidos aquí proceden de Cannon, *H. P. Lovecraft*; L. Sprague de Camp, *Lovecraft: A Biography*, Garden City, Doubleday and Company, 1975; Sonia Davis, *The Private Life of H.P. Lovecraft*, West Warwick, Necronomicon Press, 1985 —publicado por primera vez en el *Providence Sunday Journal*, el 22 de agosto de 1948—; Joshi, *H. P. Lovecraft: A Life*; Joshi, y Schultz, *Lord of a Visible World*; Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*; Lovecraft, *Lovecraft's Library: A Catalogue*; Howard Phillips Lovecraft, *At the Mountains of Madness and Other Novels*, S. T. Joshi (ed.), Sauk City, Arkham House Publishers, 1964; Howard Phillips Lovecraft, *Ómnibus 2. Dagon and other macabre tales*, London, Harper Collins Publishers, 2000 (1); Howard Phillips Lovecraft, *Ómnibus 3. The hunter of the dark*, London, Harper Collins Publishers, 2000 (2); Howard Phillips Lovecraft, *Tales*, Peter Straub (ed.), New York, The Library of America, 2005 (1); y Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*. De todas estas referencias biográficas, hemos desestimando las que se dirigían a los asuntos más escabrosos, y las que no se repetían en varias fuentes, principalmente las que no tenían reflejo en los trabajos de Sunand Tryambak Joshi. Además, hemos evitado utilizar los recursos que ofrece Internet, al estar extraídos sus datos correctos directamente de las obras de Sunand Tryambak Joshi. A pesar de los errores, la siguiente dirección de Internet puede ofrecer un muestreo general de la obra de H. P. Lovecraft: <http://www.hplovecraft.com/writings/>.

modestamente entre sus gustos clásicos y anticuados. Es aficionado, especialmente, al ambiente de la Nueva Inglaterra colonial. Sus autores favoritos —en su sentido más íntimamente personal—, son Poe, Arthur Llewellyn Machen, Lord Dunsany, Walter de la Mare y Algernon Blackwood. Ocupación: trabajo literario de alquiler que incluye revisiones y ediciones especiales. Ha contribuido a la ficción macabra de *Weird Tales* regularmente desde 1923. Es de lejos conservador de perspectiva y método, pero compatible con la fantasía y el arte del materialismo mecánico en la Filosofía. Vive en Providence, Rhode Island<sup>271</sup>. ~ H. P. Lovecraft.

1890. Howard Phillips Lovecraft nace el 20 de agosto en la casa de sus abuelos maternos, en el 194 (luego el 454) de Angell Street, en Providence, Rhode Island, Estados Unidos. Es hijo único del viajante de comercio Winfield Scoot, nacido en 1853 en Rochester, Nueva York, y de Sarah Susan Phillips Lovecraft, nacida en 1857 en Foster, Rhode Island; casados ambos en Boston el 12 de junio de 1889.

Cambia varias veces de residencia, vive en Dorchester, en Boston, y Auburndale, en Massachussets, donde comparte casa con la familia de la poeta Miss Louise Imagen Guiney.

1892. Empieza a usar el alfabeto.

---

<sup>271</sup> Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p. 3. Traduzco de: “LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS. Was born of old Yankee-English stock on August 20, 1890, in Providence, Rhode Island. Has always lived there except for a very brief periods. Educated in local schools and privately; ill-health precluding university. Interested early in colour and mystery of things. More youthful products —verse and essays— voluminous, valueless, mostly privately printed. Contributed astronomical articles to press 1906-18. Serious literary efforts now confined to tales of dream-life, strange shadow, and cosmic “outsideness”, notwithstanding sceptical rationalism of outlook and keen regard for the sciences. Lives quietly and eventlessly, with classical and antiquarian tastes. Especially fond of atmosphere of colonial New England. Favourite authors —in most intimate personal sense— Poe, Arthur Machen, Lord Dunsany, Walter de la Mare, Algernon Blackwood. Occupation —literary hack work including revision and special editorial jobs. Has contributed macabre fiction to *Weird Tales* regularly since 1923. Conservative in general perspective and method so far as compatible with phantasy in art and mechanistic materialism in philosophy. Lives in Providence, Rhode Island~ H. P. Lovecraft.

1893. El padre es declarado enfermo y es confinado en el Hospital Psiquiátrico Buttlar de Providence, en abril. Su madre lo lleva a la casa de los Phillips, una mansión de quince habitaciones y cuatro criados.

1894. Comienza a leer y estudia el diccionario. Se aplica a la lectura de los hermanos Grimm entre otros, gracias a la biblioteca de su abuelo que contaba con más de 2.000 libros.

1895. Le entusiasman las *Mil y una Noches*, y asume el nombre de *Abdul Alhazred*, el futuro *autor* de su *Necronomicon*.

1896. Muere su abuela, Robie Alzada Place Phillips, el 26 de enero. Comienza su interés por los mitos greco-latinos. Lee “The Rime of the Ancient Mariner” de Samuel Taylor Coleridge, y *Wonder-Book* y *Tanglewood Tales* de Nathaniel Hawthorne.

1897. Comienza su interés por la música, y durante dos años toma clases de violín. Escribe “*The Little Glass Bottle*” y “*The New Odyssey; or the adventures of Ulysses*”. Su primer relato y su primer poema<sup>272</sup> respectivamente, aunque nunca los llegó a publicar en vida.

1898-1899. Estudia en la escuela Slater Avenue. Se interesa por la Química gracias a su tía Lilian D. Clark y a un amigo de la familia, el catedrático John Howard Appleton.

1898. Muere su padre de paresia el 19 de julio. Ofrece un recital público de violín. Descubre a Edgar Allan Poe. Empieza a aprender latín e ir a clases en la escuela Slater Avenue.

---

<sup>272</sup> Llegó a escribir más de 250 poemas. Para más información véase H. P. Lovecraft, *The Ancient Track: The Complete Poetical Works of H.P. Lovecraft*, S. T. Joshi (ed.), San Francisco, Night Shade Books, 2000 (2).

1898-1908. Asiste a clases en la escuela pública de forma irregular, por lo que recibe enseñanza privada con tutor. Sufre varios ataques de nervios que le impiden graduarse del bachillerato.

1899. Empieza un periódico manuscrito llamado *The Scientific Gazette*. En él incluye ensayos sobre química y un relato sobre la Guerra de Cuba.

1900. Se vuelve un admirador de la Geografía y la Historia debido a su enorme interés por la expedición a la Antártida Borchgrevink<sup>273</sup>.

1901. Su abuelo materno Whipple Van Buren Phillips la introduce en el interés por la Astronomía.

1902-1903. Vuelve a la escuela Slater Avenue. Compra varios libros de astronomía y telescopios. Escribe "*The Mysterious Ship*", que nunca llegó a publicar en vida.

1903. Se hace devoto de Sherlock Holmes. Empieza a escribir en revistas de astronomía como *Astronomy*, *The Monthly Almanack* y *The Rhode Island Journal of Astronomy*.

1904. Crisis financiera seguida de la muerte del abuelo materno Whipple Van Buren Phillips, el 28 de marzo. Las empresas de Whipple Phillips, Owyhee Land e Irrigation Company quiebran. H. P. Lovecraft se muda con su madre del 454 de Angell St., a una casa más pequeña en el 598 de la misma calle.

---

<sup>273</sup> H. P. Lovecraft afirma lo siguiente: "Hacia el 1900 llegué a ser un apasionado devoto de la Geografía y la Historia, y un intenso fanático del tema de la exploración antártica". Traduzco de Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p. 37.

1904-1908. Va al bachillerato de forma intermitente en la Hope Street English and Classical High School.

1905. Escribe “*The Beast in the Cave*”, el primer relato que publicará. Aparecerá en la revista *The Vagrant*, en junio de 1918.

1906. Vuelve a escribir columnas astronómicas en los periódicos locales<sup>274</sup>: el *Pawtuxet Valley Gleaner* y el *Tribune* de Providence. Escribe cartas en el *Sunday Journal* y en el *Scientific American*.

1908. Escribe “*The Alchemist*”, que será publicado en *The United Amateur*, en noviembre de 1916.

1908-1913. Periodo de retiro en casa. Es rechazado al tratar de matricularse en University Brown.

1909. Revive el *The Scientific Gazette* y escribe en *The Rhode Island Journal of Astronomy*, cosa que continuará haciendo hasta 1915. Comienza un curso de química por correspondencia que abandona antes de terminar.

1910. Va a representaciones de Shakespeare en el Providence Opera House, que le causan gran impresión, especialmente por la retórica del lenguaje inglés.

---

<sup>274</sup> Llegó a escribir más de 150 artículos periodísticos. Para más información véase H. P. Lovecraft, *Collected Essays, Volume 1: Amateur Journalism*, S. T. Joshi (ed.), New York, Hippocampus Press, 2004 (1).

1912. Escribe el primer poema de los más de cien que publicará en vida: “*Providence in 2000 A.D.*”, que será publicado en *Providence Evening Bulletin* ese mismo año.

1913. Escribe la primera de una serie de cartas a la revista *Argosy*, en las cuales critica la ficción romántica del escritor Fred Jackson.

1914. Se afilia a la United Amateur Press Association (UAPA) gracias a Edward F. Daas, y como resultado de sus continuas críticas a Fred Jackson. Tras unos meses, es elegido presidente de la UAPA., y continuará renovando su cargo hasta 1918.

1915. Intenta sacar a la luz el periódico *The Conservative*, pero en 1919 no se publicará más. Escribe una serie de artículos de astronomía para el *Gazette News*.

1916. Forma el grupo de correspondencia *Kleicomolo* con sus amigos Rheinhart Kleiner, Ira A. Cole y Maurice W. Moe. Empieza a incorporar temas de horror y misterio a sus poemas. Comienza a trabajar como editorialista y escritor de alquiler para el Symphony Literary Service.

1917. Se presenta voluntario para la Guardia Nacional de Rhode Island, pero es rechazado como no apto tras la intervención de su madre. Escribe “*A Reminiscence of Dr. Samuel Johnson*” y “*Sweet Ermengarde*”, los cuales nunca llegó a publicar en vida. Escribe impulsado por W. Paul Cook y otros *amateurs* “*Dagon*”, publicado en *The Vagrant*, en noviembre de 1919, y “*The Tomb*”, publicado en la misma revista en marzo de 1922. Estos cuentos iniciarán su verdadera carrera como autor de ficción narrativa<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 15.

1918. Escribe “*Polaris*”, publicado en *The Philosopher*, en diciembre de 1920; y “*The Green Meadow*”, en *The Vagrant*, en la primavera de 1927, —escrito en colaboración con Winifred V. Jackson<sup>276</sup>.

1919. Sarah Susan Phillips Lovecraft es internada en el Hospital Butler el 13 de marzo. Su tía materna Annie Gamwell se va a vivir con él. Escucha una conferencia de Lord Dunsany y lee su *A Dreamer's Tale*. Escribe bajo el pseudónimo Lewis Theobald, su primera prosa poética, titulada “*Memory*”, que aparecerá publicada en *The United Co-Operative*, en junio. Escribe “*The Picture in the House*”, publicado en *The National Amateur*, en julio de 1919; “*Beyond the Wall of Sleep*”, publicado en *Dine Cones*, en octubre de 1919; “*The White Ship*”, publicado en *The United Amateur*, en noviembre de 1919; “*The Statement of Radolph Carter*”, publicado en *The Vagrant*, en mayo de 1920; “*The Doom that Came to Sarnath*”, publicado en *Scot*, en junio de 1920; y “*The Transition of Juan Romero*”, publicado póstumamente en *Marginalia*, en 1944.

1920. Es nombrado editor oficial de la UAPA. Inicia correspondencia con Frank Belknap Long. Comienza a trabajar como escritor de alquiler para David Van Bush, con quien mantendrá la relación laboral hasta 1925. Escribe “*Life and Death*”, relato perdido que se menciona en las cartas; “*Poetry and the Gods*”, publicado en *The United Amateur*, en septiembre de 1920 y en colaboración con Anna Helen Crofts y bajo pseudónimo de Henry Payet-Lowe. En cuanto a sus propios relatos, escribe “*The Cats of Ulthar*”, publicado en *The Tryout*, en noviembre de 1920; una de sus dos prosas poéticas más relevantes, “*Nyarlatheotep*”, publicada en *United Amateur*, en noviembre de 1920; “*The Street*”, publicado en *The Wolverine*, en diciembre de 1920; “*Facts concerning the late Arthur Jermyn and his family*”,

---

<sup>276</sup> Si se lee la bibliografía existente sobre H. P. Lovecraft, se encuentra que hay varias decenas de colaboraciones. Hay muchas en las que Lovecraft simplemente hizo labores de edición, o corrección, por lo que aquí no daremos noticia de este tipo de ambigua procedencia. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, pp. 8-9.

publicado en *Weird Tales*, en abril de 1924. (Este relato apareció primero bajo el título “*The White Ape*” en *Wolverine*, en junio de 1921, y en la edición de mayo de 1935 cambió el título al definitivo “*Arthur Jermyn*”); “*The Terrible Old Man*”, publicado en *The Tryout*, en julio de 1921; “*The Tree*”, publicado en *The Tryout*, en octubre de 1921; “*Celephais*”, publicado en *The Rainbow*, en mayo de 1922; “*The Temple*”, publicado en *Weird Tales*, en septiembre de 1925; y “*From Beyond*”, publicado en *The fantasy fan*, en junio de 1934.

1920-21. Crea su otra gran prosa poética, “*Ex Oblivione*”, publicada en *The United Amateur*, en marzo de 1921. Además, escribe junto con Winifred V. Jackson “*The Crawling Chaos*”, publicado en *The United Co-operative*, en abril de 1921.

1921. Muere su madre, Sarah Susan Phillips Lovecraft, el 24 de mayo. Su tía materna ahora viuda, Lillian Clark, se va a vivir con él también. Conoce a la rusa de origen judío Sonia Haft Greene en una convención amateur en Boston, que tiene lugar entre el 2 y el 4 de julio. Sonia Haft Greene nació en Ucrania en 1883 y cambió su nombre de Sonia Haft Shafirkin a Greene al llegar a EE.UU. Trabajaba en el momento de su encuentro como gerente de una tienda de ropa femenina en Manhattan. Sonia Haft Greene visita a H. P. Lovecraft en Providence entre el 4 y el 5 de septiembre. Durante ese tiempo, H. P. Lovecraft escribe ensayos sobre su peculiar pensamiento materialista, que se verán publicados póstumamente bajo el título *In Defense of Dagon*. Escribe “*The Nameless City*”, publicado en *The Wolverine*, en noviembre de 1921; “*The Music of Erich Zann*”, publicado en *The National Amateur*, en marzo de 1922; “*The Outsider*”, publicado en *Weird Tales*, en abril de 1926; “*The Moon-bog*”, publicado en *Weird Tales*, en junio de 1926; “*The Other Gods*”, publicado en *The fantasy fan*, en noviembre de 1933; y “*The Quest of Iranion*”, publicado en *The Calleon*, entre julio y agosto de 1935.





Sonia Greene - 1921

1921-22. Aparece su primera publicación profesional, “*Herbert West-Reanimator*”, en *Home Brew*, que salió entre febrero y julio de 1922. Sin embargo, H. P. Lovecraft afirma con el tiempo que “es mi más pobre trabajo; algo hecho para y por una revista vulgar, y escrito para el nivel del rebaño<sup>277</sup>”.

1922. Primera visita a Nueva York y Marblehead. Conoce personalmente a Frank Belknap Long. Comienza correspondencia con Clark Ashton Smith. Viaja con Sonia Haft Greene y permanece como su huésped dos meses en el 259 de Parkside Avenue, en Brooklyn. Escribe “*Azathoth*”, fragmento que aparece en sus cartas; “*The Lurking Fear*”, publicado en *Home Brew*, y que vio la luz entre enero y abril de 1923; “*Hypnos*”, publicado en *The National Amateur*, en mayo de 1923; “*What the Moon Brings*”, publicado en *The National Amateur*, en mayo de 1923; “*The Hound*”, publicado en *Weird Tales*, en febrero de 1925; y “*The Horror at Martin’s Beach*”, publicado en *Weird Tales*, en noviembre de 1923, y escrito junto con Sonia Haft Greene.

---

<sup>277</sup> Traduzco de Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p. 201.

1923. Se funda la revista *Weird Tales* (1923-1954). Visita la zona de Salem y Marblehead tres veces. Revive el periódico *The Conservative* con dos números. Descubre la literatura de lo extraño del escritor galés Arthur Llewellyn Machen. Escribe “*The Unnamable*”, publicado en *The Vagrant*, en 1923; “*The Rats in the Walls*”, publicado en *Weird Tales*, en marzo de 1924; “*The Festival*”, publicado en *Weird Tales*, en enero de 1925. Realiza también tres colaboraciones con Clifford M. Eddy Jr.: “*Ashes*”, publicado en *Weird Tales*, en marzo de 1924; “*The Ghost-Eater*”, publicado en *Weird Tales*, en abril de 1924; y “*The Loved Dead*”, publicado en *Weird Tales*, entre mayo y julio de 1924.

1924. Se casa con Sonia Haft Greene el 3 de marzo en la capilla de St. Paul, en Manhattan, y se van a vivir a Brooklyn. No informa de ello a sus tías hasta pasados seis días. Comienza allí lo que él llamó el exilio. Su mujer no tiene éxito en su intento de crear una tienda de sombreros. H. P. Lovecraft tampoco en la búsqueda de trabajo como escritor de alquiler y vendedor, entre otros empleos. Rechaza una oferta de *Weird Tales* para ser editor. Lee el relato de Algernon Blackwood “*The Willows*”. H. P. Lovecraft llega a afirmar al respecto que “El mejor relato fantástico jamás escrito probablemente sea “*The Willows*”, de Algernon Blackwood<sup>278</sup>”.

Su mujer se va a Cincinnati para trabajar en un centro comercial el 31 de diciembre. Escribe “*Imprisoned with the Pharaon*”<sup>279</sup>”, publicado en *Weird Tales*, y que apareció entre mayo

---

<sup>278</sup> Traduzco del ensayo de H. P. Lovecraft “Some Notes on a Nonentity” que se puede leer en Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 345-350. Dicho relato nos muestra a dos excursionistas que pretenden recorrer el Danubio desde La Selva Negra de Alemania hasta Bucarest. Por el camino desembarcan para hacer noche en un islote en medio del río, un islote muy especial, en el que abundan los sauces —de ahí el título del relato. Debemos hacer notar que, a nuestro juicio, las posibles razones de la preferencia de H. P. Lovecraft por este relato son las siguientes: la retórica empleada es muy compleja, no en vano Lovecraft amaba el inglés del siglo XIX; abundan las descripciones líricas, especialmente las que se refieren al Danubio en las primeras seis páginas; aparecen en muchas ocasiones dos de los términos favoritos de H. P. Lovecraft en su obra, “utter” y “ominous”; el narrador-protagonista se ve en la imposibilidad de describir un ser de otro plano, recurso adorado por Lovecraft en las descripciones de sus narradores; y el horror se centra en los sauces, que en conjunción con la personificación constante de la naturaleza, como ente vivo al acecho, crean el efecto fantástico. Véase Algernon Blackwood, *Tales of the Supernatural*, Suffolk, The Boydell Press, 1983, pp. 1-53.

<sup>279</sup> Este relato, junto con los trabajos para Zelaia Bishop, y las colaboraciones con E. Hoffmann Price son los considerados como mejores de entre los que no son exclusivamente suyos. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 9.

y junio de 1924. Este relato lo escribió para J. Harry Houndini, y apareció bajo el título “*Under the Pyramids*”. Continúa con la colaboración con Clifford M. Eddy Jr., y escriben “*Deaf, Dumb, and Blind*”, publicado en *Weird Tales*, en abril de 1925. Crea “*The Shunned House*”, publicado en *Weird Tales*, en octubre de 1937.

1925. Se muda a una casa de huéspedes en el 169 de Clinton St., cerca del distrito Red Hook, en Brooklyn. Lugar depauperado en el que le roban sus pertenencias. Sonia Haft Greene vuelve a Brooklyn entre el 23 de febrero y el 19 de marzo, se retira para una cura en Sarasota Springs, Nueva York. Luego retorna a Brooklyn entre el 9 de junio y el 24 de julio, y en noviembre acepta un trabajo similar al anterior en Cleveland. H. P. Lovecraft abandona su relación con la UAPA. Escribe “*In the Vault*”, publicado en *The Tryout*, en noviembre de 1925; “*He*”, publicado en *Weird Tales*, en septiembre de 1926; y “*The Horror at Red Hook*”, publicado en *Weird Tales*, en enero de 1927.

1926. Otra visita de Sonia Haft Greene, en esta ocasión entre el 15 de febrero y el 5 de marzo. Vuelve a Providence el 17 de abril y comparte apartamento con sus tías Lilian D. Clark y Annie E. P. Gamwell, en Barnes St. Su mujer propone abrir una tienda de sombreros en Boston, pero las tías rechazan la idea. Comienza la correspondencia con el escritor y admirador suyo August Derleth. Período muy productivo en el que empieza “*The Descendant*”, cuyo fragmento aparece en sus cartas. Escribe “*Pickman’s Model*”, publicado en *Weird Tales*, en octubre de 1927; “*The Call of Cthulhu*”, publicado en *Weird Tales*, en febrero de 1928; “*Cool Air*”, publicado en *Tales of Magic and Mystery*, en marzo de 1928; “*The Strange High House in the Mist*”, publicado en *Weird Tales*, en octubre de 1931; “*The Silver Key*” —que es un híbrido entre relato y ensayo—, publicado en *Weird Tales*, en enero de 1939; *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, publicado póstumamente en *The Arkham Sampler*, y que vio la luz entre otoño e invierno de 1948.

1926-27. Escribe su importantísimo<sup>280</sup> ensayo<sup>281</sup> “*Supernatural Horror in Fiction*”, que se verá publicado en *Recluse*, en 1927. Posteriormente se publicaría en *The fantasy fan* entre 1935 y 1939, y en *The Outsider* en 1945.

1927. Escribe “*The Colour out of Space*”, publicado en *Amazing Stories*, en septiembre de 1927.

1927-28. Escribe “*The Case of Charles Dexter Ward*”, publicado en *Weird Tales*, entre mayo y julio de 1941.

1928. Breve estancia de seis semanas junto a su mujer en la primavera, en el 395 de East 16th Street, en Brooklyn, donde ella intenta abrir otra tienda de sombreros. La relación sentimental se rompe definitivamente. H. P. Lovecraft viaja por Vermont, Massachussets, Virginia, Baltimore y Washington D. C. Escribe “*The Dunwich Horror*”<sup>282</sup>, publicado en *Weird Tales*, en abril de 1929. Trabaja como escritor de alquiler y crea para Zelaia Bishop “*The Curse of Yig*”, publicado en *Weird Tales*, en noviembre de 1929.

1929. La pareja se divorcia en base al abandono de las obligaciones maritales por parte de H. P. Lovecraft.

---

<sup>280</sup> Para conocer su importancia y la bibliografía que ha generado véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, pp. 61-62.

<sup>281</sup> Llegó a publicar 29 ensayos literarios. Para más información véase H. P. Lovecraft, *Collected Essays, Volume 2: Literary Criticism*, S. T. Joshi (ed.), New York, Hippocampus Press, 2004 (2).

<sup>282</sup> Es muy interesante el comentario que hace Cannon al apuntar, como bien señala el crítico literario James Egan, que el nacimiento de Wilbur y su hermano, protagonistas de esta novela corta, es “el paralelo satírico de la Inmaculada Concepción de Cristo en el seno de la madre, Lavinia, la cual es la perfecta antítesis de la Virgen María”. Traduzco de Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 87. También es interesante la asimilación de Wilbur al estereotipo de héroe mitológico grecorromano que hace Burleson. Véase al respecto Donald R. Burleson “The Mythic Hero Archetype in *The Dunwich Horror*”, en *Lovecraft Studies*, West Warwick, Necronomicon Press, 1981 (2), n° 4, pp. 3-9.

1929-30. Produce otro cuento para Zelaia Bishop, “*The Mound*”, publicado en *Weird Tales*, en noviembre de 1940.

1930. Ve los cuadros sobre el Himalaya del pintor ruso Nicholas Roerich. Visita Carolina del Sur. Comienza la correspondencia con Robert Ervin Howard. Realiza su primer viaje a Quebec. Escribe “*The Whisperer in Darkness*”, publicado en *Weird Tales*, en agosto de 1931; y el último relato para Zelaia Bishop, “*Medusa’s Coil*”, publicado en *Weird Tales*, en enero de 1939.

1931. Comienza la correspondencia con Robert Hayward Barlow, futuro testaferro literario de H. P. Lovecraft. Lleva a cabo su primer viaje a Florida. Escribe dos de sus obras capitales: *At the Mountains of Madness*, publicada en *Astounding Stories*, que apareció entre febrero y abril de 1936; y “*The Shadow over Innsmouth*” [1942], publicada en *Weird Tales*, en enero de 1942.

1932. Visita a E. Hoffmann Price en Nueva Orleans. Muere su tía Lilian D. Clark el 3 de julio. Escribe para Hazel Heald “*The Man of Stone*”, publicado en *Wonder Stories*, en octubre de 1932, y “*The horror in the museum*”, publicado en *Weird Tales*, en julio de 1933. Escribe “*The Dreams in the Witch-House*”, publicado en *Weird Tales*, en julio de 1933; y “*Through the Gates of the Silver Key*”, publicado en *Weird Tales*, en julio de 1934, y escrito junto con E. Hoffman Price.

1933. Se ve con su exmujer por última vez durante dos días en marzo, en Connecticut. Convive con su otra tía Annie E. P. Gamwell en un apartamento de cinco habitaciones en el 66 de College St. Comienza la correspondencia con el adolescente Robert Bloch. Continúa trabajando para Hazel Heald y crea “*Winged Death*”, publicado en

*Weird Tales*, en marzo de 1934, y “*Out of the Aeons*”, publicado en *Weird Tales*, en abril de 1935. Escribe “*The Thing on the Doorstep*”, publicado en *Weird Tales*, en enero de 1937.

1933-35. Crea otro relato para Hazel Heald, “*The Horror in the Burying-Ground*”, publicado en *Weird Tales*, en mayo de 1937.

1934. Tiene una larga estancia veraniega con Robert. H. Barlow y su familia en Florida. Escribe “*The Book*” y “*The Thing in the Moonlight*”, cuyos fragmentos aparecen en sus cartas; y “*The Shadow out of Time*”, publicado en *Astounding Stories*, en junio de 1936.

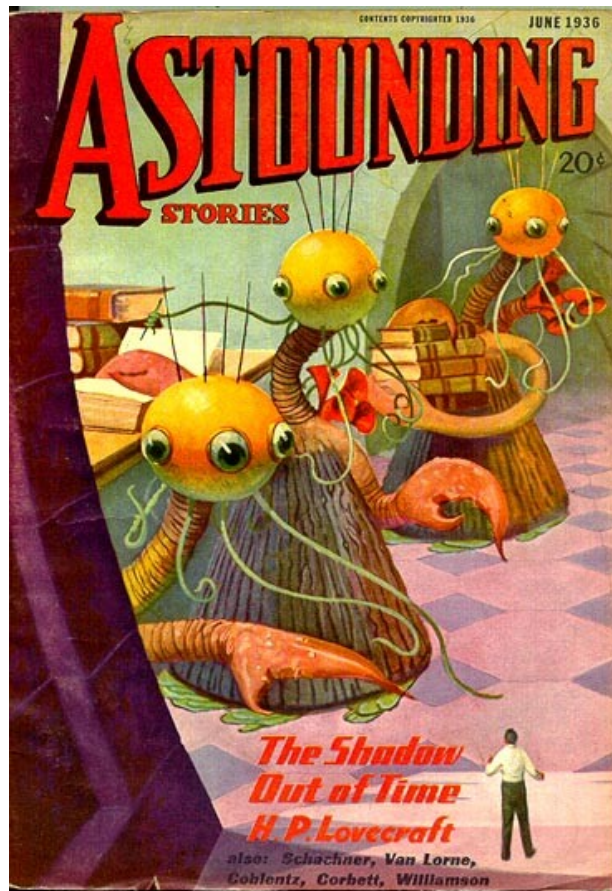
1935. Repite la larga estancia veraniega con Robert. H. Barlow y su familia en Florida. Escribe “*In the Walls of Erix*”<sup>283</sup>, publicado en *Weird Tales*, en octubre de 1939; “*The Hunter in the Dark*”, publicado en *Weird Tales*, en diciembre de 1936; y “*The Challenge from Beyond*”, publicado en *Fantasy Magazine*, en agosto de 1935, y escrito junto con C. L. Moore, A. Merritt, Robert E. Howard, and Frank Belknap Long.

1936. Su amigo y compañero de correspondencia, el escritor Robert E. Howard se suicida. Escribe “*The Night Ocean*”, publicado en *The Californian*, en invierno de 1936. Texto escrito junto con R. H. Barlow<sup>284</sup>.

---

<sup>283</sup> Cannon afirma que este relato lo escribió para Kenneth Sterling, no obstante, en el resto de la bibliografía leída no aparece así. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 9.

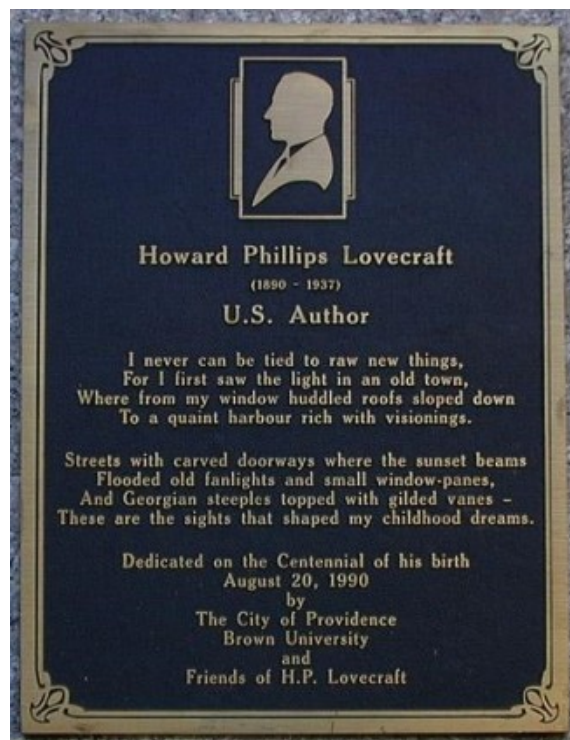
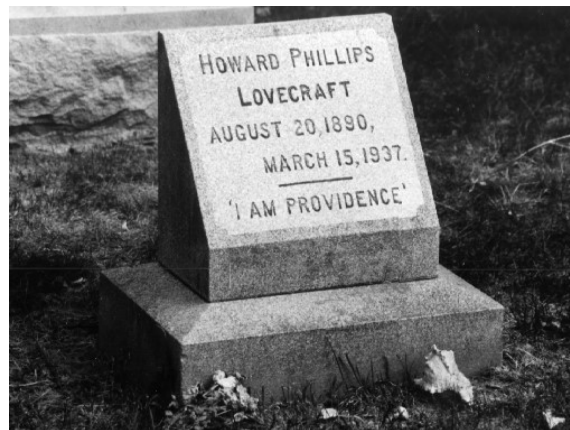
<sup>284</sup> Cannon duda de que la pluma de H. P. Lovecraft esté presente aquí, salvo por un posible trabajo de edición. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 9.



1937. Empieza “*The Evil Clergy Man*”, publicado en *Weird Tales*, en abril de 1939. Apareció bajo el título: “*Wicked Clergyman*”, y fue escrito para Kenneth Sterling.

Enferma gravemente de cáncer de intestino y fallo de riñón, y es ingresado el 10 de marzo en el hospital Jane Brown Memorial, en Providence. Muere cinco días después a las 7:15. El velatorio se llevó a cabo en la casa funeraria Horace B. Knowles y fue enterrado el 18 de marzo. H. P. Lovecraft yace al lado de sus padres en el cementerio Swan Point, Providence.

Tras su muerte, sus amigos, liderados por el escritor August Derleth, crean la Arkham House Society y empiezan a publicar sus obras en pasta dura.





## 2.2. La génesis del escritor

### 2.2.1. Influencias

Debemos partir de un punto fundamental: A pesar de que la bibliografía, y en especial la de los amigos y allegados de H. P. Lovecraft, haga hincapié en su actitud viajera, y en su amplitud de horizontes, no parece que diversos viajes a menos de una docena de estados de los Estados Unidos de América, y a Québec, le confirieran un estatus de viajero. Más bien, H. P. Lovecraft creó su concepción personal del mundo exterior a Nueva Inglaterra básicamente a partir de lecturas, y de varios elementos extraliterarios, que sí se reflejan en su obra, y que no podemos obviar. En las líneas siguientes vamos a ofrecer un breve resumen de estos elementos que habrá que tener en cuenta para su conexión con la ficción científica, y el carácter mitológico y leyendístico de sus relatos.

Uno de los elementos extraliterarios es el agua. H. P. Lovecraft nació en Providence, cuyo puerto marítimo fue muy importante, no sólo por la pesca, sino incluso por su papel jugado en la Guerra de la Independencia. Aunque desde niño tuviera aversión al olor y el sabor del pescado, su constante contacto con el mar, y la fuerte relación de sus ancestros con el comercio marítimo<sup>285</sup>, hicieron que el elemento acuoso y los viajes transoceánicos estuvieran presentes en muchas de sus historias. Sirvan de ejemplo los viajes al Pacífico Sur en “*The Call of Cthulhu*” [1928], “*Dagon*” [1919], “*Out of Aeons*” [1935]; los sueños de viajes marítimos como *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1948]; la ciudad

---

<sup>285</sup> Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 20.

milenaria que una vez estuvo bajo el nivel del mar de *At the Mountains of Madness* [1936]; o la ciudad sumergida de extraterrestres en “*The Shadow over Innsmouth*” [1942].

Si continuamos con su lugar de origen, debemos hacer mención a Nueva Inglaterra, y a la influencia que ésta produjo en un joven niño que siempre adoró y quiso volver a su querida Providence. H. P. Lovecraft expresa cómo sus paseos, junto con los libros y las leyendas, despertaron en él su amor por la fantasía:

En las tranquila calles sobre colinas de mi pueblo natal, donde los tragaluces de las puertas coloniales, los pequeños ventanales y los graciosos campanarios georgianos todavía mantienen vivo el encanto de del siglo XVIII, sentía una magia entonces y ahora difícil de explicar<sup>286</sup>.

En muchos de sus relatos se detallan paseos por viejas calles de ciudades de Nueva Inglaterra, como los que llevó a cabo el propio autor y que podemos rastrear en títulos como “*Arthur Jermyn*” [1921], “*Pickman’s Model*” [1927], “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1941], “*The Dreams in the Witch-House*” [1933], etc. No en vano, durante mucho tiempo se han clasificado sus relatos de forma binaria: por un lado, los relatos de Nueva Inglaterra, y por otro los de los Mitos de Cthulhu. Esta artificiosa clasificación procede de August Derleth, que la creó y la difundió a lo largo de toda su vida. Una lectura atenta de los relatos del autor muestra que ese estado de EE.UU. aparece en casi todos sus relatos. Como así explica el mismo autor al afirmar que “Las Arkham y Kingport que figuran en algunos de mis relatos son versiones más o menos adaptadas de Salem y Marblehead<sup>287</sup>”.

Los bosques que describe H. P. Lovecraft en sus relatos y novelas cortas, son muy característicos de esa región. Conservan aún hoy en día, una flora abundante y muy verde, con amplias vistas desde las montañas, y que tal vez en la época de H. P. Lovecraft,

---

<sup>286</sup> Traduzco de Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 345.

<sup>287</sup> Traduzco de Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 349.

conservaban también un ambiente aislado de la civilización, y un tanto salvaje, que H. P. Lovecraft supo idealizar a su manera, convirtiéndolo en un escenario perfecto para el desarrollo de las escenas de horror psicológico. Lo ominoso, el horror a lo desconocido es reflejado en las descripciones de los bosques, llanuras, valles y montañas, e incluso se transforman en un elemento fundamental en algunas historias como “*The Dunwich Horror*” [1929], “*The Lurking Fear*” [1923], “*The Picture in the House*” [1919] o “*The Whisperer in the Darkness*” [1931].

Un tercer elemento es el puritanismo exacerbado al que se vio sometido en su casa, lo cual él mismo reconoce en muchas de sus cartas, y que tal vez pudiera motivar su repulsa hacia todo tipo de religión. Según Philip A. Shreffler<sup>288</sup>, el puritanismo que le tocó vivir a H. P. Lovecraft<sup>289</sup> fue determinante en la configuración del panorama literario estadounidense de la época. Para probar eso utiliza un ejemplo basado en Nathaniel Hawthorne, escritor que influyó bastante a H. P. Lovecraft:

Los puritanos consideraron que mucho de lo que era terreno, era satánico. De esta manera, los indios fueron asociados con el demonio, y se establecieron las condiciones necesarias bajo las cuales se celebraron los juicios de brujería de Salem, y las ejecuciones que pesaron tanto a Hawthorne [...] Esta noción platónica de un mundo de sombras más allá o detrás de lo común del día a día, funcionó como una fuerte corriente de pensamiento en la literatura estadounidense<sup>290</sup>.

El llamado Proceso de Salem afectó también al H. P. Lovecraft creador, y éste lo traslado de forma ficcional a historias en las que se convierte el proceso en un elemento esencial, y en las que aparecen brujas y brujos, supuestamente relacionados con los juicios,

---

<sup>288</sup> Véase Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, pp. 25-27.

<sup>289</sup> Se trata de un puritanismo que todavía sigue muy presente en la sociedad de ese país. Ejemplos por todos conocidos son los casos de sectas que defienden la pureza espiritual y terminan, en mayor o menor medida, con el *suicidio* Universal; o la dicotomía siempre presente entre el Bien y el Mal, que ha llevado a muchos gobiernos estadounidenses a ser la *policía del mundo*, o a crear el no tan reciente *Eje del Mal*.

<sup>290</sup> Traduzco de Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, p. 26.

y varios sospechosos practicantes de las artes negras, que resultan ser antepasados de los protagonistas, como en “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1941], y en “*The Dreams in the Witch-House*” [1933].

Otra huella palpable del puritanismo y de lo que conllevaba esa cultura, es el personaje Nyarlathotep, el terrible mensajero de los otros dioses, que tiene mil formas pero que aparece en muchas historias bajo la forma de un clérigo puritano. Así lo encontramos en relatos como ejemplo “*The Dreams in the Witch-House*” [1933], “*The Dunwich Horror*” [1929] y “*The Evil Clergyman*” [1939].

Un cuarto elemento, y que concierne directamente a este estudio, es la ciencia. H. P. Lovecraft llegó a escribir 37 artículos científicos<sup>291</sup> de saberes tan variados como la Química, la Física, la Astrofísica, la Astronomía, la Geología y la Biología. A pesar de no ser un investigador científico universitario, no se le puede considerar un neonato en estos campos. Poseía conocimientos relevantes al respecto y los aplicó en sus historias. Como ya se ha podido apreciar en el punto 2.1., su vida está marcada por la dualidad de la realidad científica materialista y la fantaseadora, pasando de mitos grecolatinos y cuentos folclóricos, a la Química, con tan sólo 8 años, por ejemplo. Y según se desprende de sus cartas, este constante ir y venir, y fusionar, le acompañó toda su vida.

Un quinto elemento, conectado con el anterior, es su pasión por la música. Sin llegar a ser musicólogo, ni músico, H. P. Lovecraft sintió una fuerte atracción hacia la música desde niño. Con el tiempo, esa atracción fue creciendo y la llegó a asociar con la composición cosmogónica de nuestro universo. A partir de la lectura de la novela *The Human Chord* [1910], de Algernon Blackwood, y que Sunand Tryambak Joshi nos recuerda

---

<sup>291</sup> Para más información véase H. P. Lovecraft, *Collected Essays, Volume 3: Science*, S. T. Joshi (ed.), New York, Hippocampus Press, 2005 (2).

en varias de sus obras críticas, H. P. Lovecraft entró en contacto con una larga tradición que asociaba la música con la creación:

El poder de la música, mi querido Spinrobin, nunca ha sido adecuadamente explicado, ni por la ciencia, ni por la filosofía. Y nunca podrá hasta que la naturaleza oculta del sonido, y sus correlaciones con el color, forma, y número sean entendidas. “El ritmo es la primera ley física de la creación”, dice alguno, “y la música es una ruptura del sonido del ritmo fundamental del ser universal”. “El ritmo y la armonía”, declara Platón, “encuentran su camino en los secretos lugares del alma”. “Es una manifestación”, susurra el ciego Beethoven, “de la naturaleza esencial intrínseca del todo”, o según la insinuación de Leibnitz, “es un cálculo que el alma hace inconscientemente en secreto”. Es “amor en busca de un nombre”, cantó George Eliot, más cercana en su intuición a la verdad que ninguno de los filósofos, por cuanto el amor es la dinámica del espíritu puro<sup>292</sup>...!

En “*The Music of Erich Zann*” [1922] encontramos que la música abre una puerta a otro mundo, a otras dimensiones, en las cuales el protagonista músico, espera encontrar el secreto de la eterna pregunta del ser humano, ¿qué somos? En la novela *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* [1948], H. P. Lovecraft asocia la música con el caos absoluto, el infierno, representado por el Sultán Demonio Azathot; con la creación del universo. A pesar de que en estas obras H. P. Lovecraft no muestra sus referencias literarias ni

---

<sup>292</sup> Traduzco de: “For the power of music, my dear Spinrobin, has never yet by science or philosophy been adequately explained, and never can be until the occult nature of sound, and its correlations with color, form, and number is once again understood. 'Rhythm is the first law of the physical creation,' says one, 'and music is a breaking into sound of the fundamental rhythm of universal being.' 'Rhythm and harmony,' declares Plato, 'find their way into the secret places of the soul.' 'It is the manifestation,' whispers the deaf Beethoven, 'of the inner essential nature of all that is,' or in the hint of Leibnitz, 'it is a calculation which the soul makes unconsciously in secret.' It is 'love in search of a name,' sang George Eliot, nearer in her intuition to the truth than all the philosophers, since love is the dynamic of pure spirit...!” Véase Algernon Blackwood, *The Human Chord*, London, Macmillan and Co. Ltd., 1928, Capítulo 3, II.

Sería interesante buscar las relaciones de influencia entre Algernon Blackwood y Leopoldo Lugones, dado que el primero publicó su novela cuatro años después de que el autor argentino recogiera varios de sus relatos de ficción científica dura, en su libro *Las Fuerzas Extrañas*. Teniendo en cuenta que este libro contiene, si no la primera, sí varias de las primeras obras de ficción científica rigurosa, y que esos ocho relatos fueron publicados en revistas desde 1898, antes de su versión final en el libro de 1906; teniendo también en mente que todas las hipótesis sobre la música como ente creador y su relación con el color lanzadas por Mr. Skale, el tutor del protagonista de la historia de Algernon Blackwood, Mr. Spinrobin, tienen su reflejo en los relatos “*La Fuerza Omega*” y “*La Metamúsica*” de Leopoldo Lugones; y sin olvidar que el autor argentino fue muy leído en el Reino Unido, no podemos obviar un más que posible trasvase de ideas, que va desde Platón y Pitágoras hasta H. P. Lovecraft.

científicas, en muchas de sus cartas podemos rastrear sus profundos conocimientos sobre el tema<sup>293</sup>.

En lo que se refiere a influencias literarias, podemos destacar sin lugar a dudas, a diversos autores que él mismo cita, estudia y asimila: Edgar Allan Poe, Lord Dunsany, Arthur Llewellyn Machen, Algernon Blackwood y Nathaniel Hawthorne<sup>294</sup>, amén de otros<sup>295</sup> que tendrían cabida en un trabajo dedicado exclusivamente al autor.

El rastro de Edgar Allan Poe se aprecia en casi toda la obra de H. P. Lovecraft, no en vano, tal y como afirma Robert Albert Bloch, las vidas de los dos escritores fueron muy semejantes: los dos utilizaron estilos arcaicos<sup>296</sup>, estimaron en poco a los extranjeros, admiraron el inglés como lengua, y “eligieron dar la espalda a los estilos contemporáneos<sup>297</sup>” de su tiempo. Además, H. P. Lovecraft dedica el capítulo 7 de su “Supernatural Horror in Literature” [1927] por entero<sup>298</sup> a Poe.

Es especialmente en sus primeros relatos de juventud donde la huella del genial bostoniano se deja ver con más claridad: “*The Beast in the Cave*” [1918] y “*The Alchemist*” [1916]. También se puede rastrear la inspiración en Poe en los relatos profesionales: “*The Tomb*” [1922], “*The Doom that Came to Sarnath*” [1922], “*The Outsider*<sup>299</sup>” [1926] y “*Cool Air*”

---

<sup>293</sup> Véase Sunand Tryambak Joshi y David. E. Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 17, 18, 204, 211, 265, 349 y 362.

<sup>294</sup> Donald R. Burleson realiza un interesante estudio comparativo con muchos ejemplos de la influencia de Nathaniel Hawthorne en H. P. Lovecraft. Véase Donald R. Burleson, “H. P. Lovecraft: The Hawthorne Influence”, en *Extrapolation*, 1981 (1), n° 22, pp. 262-269.

<sup>295</sup> Entre los que se cuentan Ambrose Bierce, Montague Rhodes James, Walter la Mare, William Hope Hodgson, etc.

<sup>296</sup> H. P. Lovecraft llegó a ser muy escrupuloso con su redacción, quejándose en sobradas ocasiones de los errores de edición y de imprenta, tal y como se aprecia en la carta dirigida a R. H. Barlow, el 4 de junio de 1936. Véase Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 331-333.

<sup>297</sup> Traduzco de Robert Albert Bloch, “Poe & Lovecraft”, en *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*, S. T. Joshi (ed.), Athens, Ohio University Press, 1980 [1973], p. 160. También son interesantes las páginas que Juan Antonio Molina Foix dedica a los vínculos entre Poe y H. P. Lovecraft, en Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. I, pp. 18-20.

<sup>298</sup> Léase Lovecraft, *Ómnibus 2*, pp. 460-467.

<sup>299</sup> Según afirma Molina Foix en Lovecraft, *Narrativa completa. Vol. I*, p. 19.

[1928], influido claramente por el relato de Poe titulado “*The Facts in the Case of M. Valdemar*” [1845].

Donde más fuerte se encuentra la marca de Poe en su literatura de madurez es en una novela de H. P. Lovecraft titulada *At the Mountains of Madness* [1936], y que para la composición del cual se inspiró en *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* [1837-1838].

Pero por otro lado, viene de la tradición de Arthur Gordon Pym. Menciono a Pym y tiene algo del grito de la críptica y horrible palabra: *Tekeli-li*<sup>300</sup>.

Esa horrible palabra, en H. P. Lovecraft, es la que pronuncia un ser esclavo de otro tiempo que a su vez imita el lenguaje de los llamados Antiguos.

Lord Dunsany es el otro gran modelo de H. P. Lovecraft, y según sus propias palabras:

Hacia 1919 el descubrimiento de Lord Dunsany (de quien tomé la idea del panteón artificial y el fondo mítico representado por “Cthulhu”, “Yog-Sothoth”, “Yugoth”, etc) dio un enorme impulso a mi escritura fantástica<sup>301</sup>.

Podemos observar la idea de los sueños fantásticos tomada de Lord Dunsany<sup>302</sup> en obras de H. P. Lovecraft como “*Memory*” [1919], “*Dagon*” [1919], “*Polaris*” [1920], “*Beyond the Wall of Sleep*” [1919], “*The White Ship*” [1919], “*The Statement of Radolph Carter*” [1922], “*The Doom that Came to Sarnath*” [1922], “*Celephais*” [1922], “*The Nameless City*” [1921], “*The*

---

<sup>300</sup> Traduzco de la carta a August Derleth fechada el 24 de marzo de 1931, y que aparece en Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p. 261. Unas líneas después, H. P. Lovecraft afirma que la fuerte influencia de estos dos autores —Poe y Dunsany—, durante su etapa creadora de 1920, no fue del todo positiva para él.

<sup>301</sup> Traduzco de Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p. 348.

<sup>302</sup> Para más información véase Darrell Schweitzer, *The Dream Quest of H. P. Lovecraft*, San Bernardino, Borgo Press, 1978; Cannon, *H. P. Lovecraft*, pp. 26-31, las cartas de H. P. Lovecraft contenidas en Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 69-72, y la introducción en español de Juan Antonio Molina Foix en Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. I, pp. 20-23.

*Other Gods*” [1933], “*The Quest of Iranion*” [1935], y ya con menos fuerza, en “*The Festival*” [1925], “*The Strange High House in the Mist*” [1931], *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1948], “*The Silver Key*” [1939] y “*Through the Gates of the Silver Key*”<sup>303</sup> [1934] .

De Arthur Llewellyn Machen tomó la puritana y atemporal Nueva Inglaterra, como lugar para ambientar sus historias, y la idea del perverso demonio cósmico que acecha detrás de la realidad visible, y que siempre amenaza con reventar el porvenir de la prosaica y mundana Tierra. Obras de H. P. Lovecraft con estos elementos son “*The Festival*” [1925], “*The Strange High House in the Mist*” [1931], “*The Shunned House*” [1937] y “*The Horror at Red Hook*” [1927], con un detective inspirado en el propio Machen, la referencia a los turanios del cuento de Machen titulado “*The Turanians*”, y por si cabía lugar a la duda, un epígrafe tomado del relato de Machen “*The Red Hand*”<sup>304</sup> [1895].

Al demonio de Machen, H. P. Lovecraft le añadió las influencias de Algernon Blackwood y su concepción del horror a lo conocido ominoso, la música, el color y la creación, además de su aportación particular de la novedosa evolución matemática de la Teoría del Caos, creando un ente que es en sí mismo el caos del universo. Es este caos el Demiurgo creador y destructor del todo, que siempre aparece precedido y rodeado de una música inconcebible, y de un color violeta, portal de la comunicación entre los mundos y las dimensiones del universo<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> Para más información en español véase la introducción de Molina Foix en Lovecraft, *Narrativa completa*. Vol. I, pp. 23-25.

<sup>304</sup> Véase la introducción de Molina Foix en Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. I, pp. 24-25.

<sup>305</sup> Para más información léase la introducción en español de Juan Antonio Molina Foix en Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. I, pp. 23-25.



### 2.2.2. El lugar de H. P. Lovecraft en la cultura y literatura contemporánea

H. P. Lovecraft viene a ocupar el espacio vacío entre la literatura de horror británica y la estadounidense:

Mientras que lo cósmico norteamericano se deriva de la latitud espacial, el británico depende de su propia antigüedad para obtener el mismo sentido literario<sup>306</sup>.

Según Philip A. Shreffler, el horror británico, —o lo que debería haber denominado literatura gótica británica—, se concentra en un acontecimiento sobrenatural, o una serie de acontecimientos sobrenaturales. En H. P. Lovecraft, se vierte realismo en las descripciones para crear el ambiente propicio para el evento sobrenatural, presentado desde el raciocinio científico, y más allá de los acontecimientos terrenos, el horror de influencia cosmogónica atrapa a los personajes en un círculo sin salida.

El hecho de haber sido elegido como baluarte del horror de influencia cosmogónica, hizo que no fuera muy bien recibido por la crítica estadounidense de los años 20 y 30. A eso se debe sumar que en su juventud mostró fuertes convicciones racistas hacia los elementos extranjeros no integrados de la sociedad estadounidense. Por otro lado, sus comentarios sobre Mussolini<sup>307</sup> le crearon una atmósfera crítica muy negativa<sup>308</sup>. Muy

---

<sup>306</sup> Traduzco de Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, pp. 9-10.

<sup>307</sup> En la carta dirigida a Anne Tillery Renshaw, el 1 de junio de 1921, hace una firme defensa del fascismo de Mussolini. Véase Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 115-116.

<sup>308</sup> Es interesante observar, por otro lado, que su madre tenía sangre hispana, y que su esposa fue una judía ucraniana inmigrante, y, según la bibliografía leída, nunca expresó un mal sentimiento hacia ninguna de ellas, ni hacia ninguno de sus amigos de raíces extranjeras, ya que para él, estaban integrados en el sistema de los Estados Unidos.

clarificadoras son sus propias palabras al respecto en una carta fechada en 1915<sup>309</sup>, en la que expresa claramente la supremacía de la raza teutona, su “repulsión hacia los judíos”, y su opinión de

Los negratos cuyos padres trabajan para nuestras familias y que acarrean nuestras cenizas, y quienes consecuentemente, saben cual es su sitio<sup>310</sup>.

Más indicios de su xenofobia se aprecian en otras cartas, fechadas en 1925 y 1926, en las que arremete contra todas las razas no arias<sup>311</sup>, y en su defensa a ultranza durante su juventud, de la purificación de las razas:

Ninguna nación asentada y homogénea debería (a) admitir suficiente cantidad de linaje racial extraño traído para alterar la composición étnica dominante, o (b) tolerar la dilución de la rama cultural con elementos emocionales e intelectuales extraños al impulso original cultural. Ambos riesgos se dirigen a los más indeseables resultados, por ejemplo, la metamorfosis de la población lejos de sus instituciones originales, y el revés de las instituciones lejos de la gente original..., todas estas cosas son aspectos de una subrayada condición de la destrucción de la estabilidad cultural, y de la creación de una desesperanza dispar entre un grupo social y las instituciones bajo las que vive<sup>312</sup>. *SL* 4.249)

Tenemos de comentar que, ya en sus últimos años, pasó de un conservadurismo radical a un modelo de socialismo modernizado, puesto que creía en algunas políticas socialistas<sup>313</sup>, como la prestación por desempleo, la pensión de jubilación, la reducción de

---

El físico y escritor de ficción científica, Kenneth Sterling, negó el carácter anti judío de H. P. Lovecraft en un artículo publicado en una revista que editaron los amigos y admiradores de nuestro autor. Véase Kenneth Sterling, “Caverns Measureless to Man”, en *Science-Fantasy Correspondent* 1, Arlington, 1975, pp. 36-43.

<sup>309</sup> Véase la carta en Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 63-64.

<sup>310</sup> Traduzco de Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p. 63.

<sup>311</sup> Véase Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 179-181.

<sup>312</sup> Traduzco de Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*, vol. 4, p. 249.

<sup>313</sup> Sus tesis, un tanto comunistas para la época, no favorecieron la implantación de los estudios sobre su obra durante la Caza de Brujas, ni durante la Guerra Fría. Ha sido recientemente cuando se ha empezado a estudiar críticamente a H. P. Lovecraft, y aún así, se encuentran muchas reticencias hacia su personalidad: se le ha achacado una homosexualidad inventada (con lo que esto conllevaba en el mundo hasta hace pocos años), y si se negaba esto, entonces se le ha adjudicado un machismo recalcitrante, una infancia claustrofóbica, una vida enfermiza, contactos con sectores ultranacionalistas de EE.UU., etc. Véanse Kenneth W. Faig, *The*

jornada laboral, etc; y a la vez, defendía una especie de oligarquía platónica<sup>314</sup> por la cual sólo la gente cultivada tendría derecho al voto. Nuestro autor expresa de la siguiente manera sus dudas sobre el sistema político que aún rige el mundo occidental:

La democracia en una civilización industrial compleja es una broma. Esto no significa nada, sino la concentración de todos los recursos naturales en las manos de unos pocos plutócratas capaces, y la regla subterránea de este grupo bajo las formas externas de la democracia<sup>315</sup>.

No contento con eso, descarta cualquier forma de civilización que no implique una evolución del ser humano desde distintos ámbitos:

Todo lo que me interesa es la *civilización*, el estado de desarrollo y organización que es capaz de gratificar las complejas necesidades mentales, emocionales y estéticas de los altamente evolucionados y sensibles hombres<sup>316</sup>.

Tales palabras, y ciertos comentarios sobre Adolf Hitler, no favorecieron especialmente su aceptación. Como en una de sus cartas, en la que se congratula de la victoria del Partido Comunista en Alemania<sup>317</sup>, en una actitud bastante naif.

En una carta de 1933, que ha levantado muchos y elocuentes comentarios, conduce su pensamiento hacia posiciones más moderadas, afirmando que:

Claro está, Hitler es un extremista no científico que fantasea que cualquier rama racial puede ser reducida a su pureza teórica, que el linaje nórdico es intelectual y estéticamente superior a

---

*parents of Howard Phillips Lovecraft*, West Warwick, Necronomicon Press, 1990; Sprague de Camp, *Lovecraft: A Biography*; Lovecraft, *Obras escogidas. Primera selección*, pp. 5-7; Lovecraft, *Obras escogidas. Segunda selección*, pp. 6-8; Lovecraft, *Ómnibus 3*, pp. 8-10; Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, p. 30, y todas las introducciones en los siguientes libros: Lovecraft, *Los Mitos de Cthulhu*; Lovecraft, *Horror en el Museo y otras colaboraciones*. Por desgracia, estos ejemplos son la norma general en la bibliografía *lovcraftiana*.

<sup>314</sup> En la novela corta “*The Shadow out of Time*”, H. P. Lovecraft explica superficialmente un Estado socialista muy cercano a esta oligarquía platónica, y muy similar al estado ideal que se puede deducir de sus cartas. Véase Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 313-328.

<sup>315</sup> Traduzco de Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p.313.

<sup>316</sup> Traduzco de Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*, vol. 2, p. 290.

<sup>317</sup> Véase Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*, vol. 5, p. 390.

todos los otros, [...] pero los anti-hitlerianos son demasiado martilleantes cuando mantienen que estos puntos justifican, precisamente, un extremismo opuesto [...] Las razas son iguales, pero infinitamente diferentes<sup>318</sup>.

Su postura sobre los extranjeros se modificaron con el tiempo, pero sus ideas extremistas no hicieron sino crearle una muy mala reputación en la cultura literaria del país, a lo que habría que añadir la mala imagen de la difusión de sus obras en vida en formatos baratos de revistas populares.

Además de los ataques viciosos de Colin Wilson en los sesenta<sup>319</sup>, tal vez motivados por la seriedad con la que el crítico escribía sobre el ocultismo en contraste con el escepticismo de H. P. Lovecraft, algunos ejemplos de comentarios negativos de críticos y de académicos nos parecen muy esclarecedores:

El único horror aquí es el horror del mal gusto y del mal arte<sup>320</sup>.

Pero me temo, que el culto de Lovecraft es incluso de un nivel más infantil que el de los irregulares de Baker Street, y el culto de Sherlock Holmes<sup>321</sup>.

Cómo el habitual portento de H. P. Lovecraft, pero ininteligible, ha adquirido una reputación de notable creador, se explica sólo por la buena voluntad de algunos por llevar a cabo un intento de reescritura, y por un toque de fe, para que las palabras puestas juntas tengan algún significado<sup>322</sup>.

---

<sup>318</sup> Traduzco de Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 325-326. Es precisamente esta carta, dirigida al escritor Clark Ashton Smith, una de las que más suspicacias ha levantado contra H. P. Lovecraft. Cualquier ataque no radical hacia Hitler en los Estados Unidos del período que le tocó vivir a nuestro autor parece que se consideraba una traición a la esencia del país.

<sup>319</sup> Véase Joshi, "Introduction", *An Epicure in the Terrible*, p. 1.

<sup>320</sup> Traduzco de la cita que aparece en Cannon y que a su vez procede de Edmund Wilson, "Tales of the Marvellous and the Ridiculous", en *Four Decades*, nº 47. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 123.

<sup>321</sup> Traduzco de la cita que aparece en Cannon y que a su vez procede del ataque continuado de Edmund Wilson, "Tales of the Marvellous and the Ridiculous", en *Four Decades*, nº 49. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 125.

<sup>322</sup> Traduzco de la cita que aparece en Cannon y que a su vez procede de Jacques Barzun, "The Art and Appeal of the Ghostly and Ghastly", en *The Penguin Encyclopedia of Horror and Supernatural*, Nueva York, Viking Penguin, 1986, p. xxvi. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 123.

A pesar de las protestas de sus entusiastas, Lovecraft posiblemente sea casi totalmente desconocido para los lectores académicos de esta revista. (En los últimos veintidós años de mi carrera académica, he oído su nombre mencionado sólo una vez, y nunca he oído una conversación sobre su trabajo<sup>323</sup>).

Estas críticas exacerbadas contra H. P. Lovecraft<sup>324</sup> tienen respuesta en sus defensores, de los que se burlaba Edmund Wilson, y entre los que se cuentan Ray Bradbury, Clark Ashton Smith, Robert Albert Bloch, Robert E. Howard y Darrell Schweitzer. Estos, junto con otros autores de horror y ficción científica, y tras la muerte de H. P. Lovecraft, crearon una revista que tuvo ocho números entre la primavera de 1948 y el invierno de 1949, llamada *The Arkham Sampler*. Con los años, apareció una revista sucesora llamada *The Arkham Collector*, y que tuvo una tirada de diez números entre el verano de 1967 y el verano de 1971, coincidiendo su desaparición con el amanecer de los estudios críticos sobre H. P. Lovecraft. Sin embargo, fue con la aparición de los primeros trabajos de Sunand Tryambak Joshi, en los setenta, cuando comenzaron a surgir estudios académicos al respecto.

En la crítica en español, su obra no ha encontrado mucho hueco, y en los casos contados en los que se le menciona, no se utilizan palabras muy positivas, como son los casos de Julio Cortázar, cuya opinión sobre H. P. Lovecraft, expresada en una entrevista, nos sirve de cita introductoria en el punto 2.4., de Jorge Luis Borges, como en su juicio de valor sobre H. P. Lovecraft en el *Libro de la Arena* [1975], en el cual afirma que es un parodista involuntario<sup>325</sup> de Edgar Allan Poe, o de Antonio Prometeo Moyá<sup>326</sup>.

---

<sup>323</sup> Traduzco de la cita que aparece en Cannon y que a su vez procede de Stephen A. Black, "Literary Biography and Psychological Criticism: in The Matter of H. P. Lovecraft", en *The Canadian Review of American Studies*, 1979, n.º 10, p. 244. Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, p. 123.

<sup>324</sup> Para más información véase Véase Cannon, *H. P. Lovecraft*, pp. 123-126.

<sup>325</sup> En palabras que el propio Jorge Luis Borges emplearía, la parodia voluntaria es un acto de respeto hacia un autor, la involuntaria es el resultado de la incompetencia creadora.

<sup>326</sup> Aunque la opinión de este especialista dista mucho de mostrar rasgos de objetividad. Sirva de ejemplo su siguiente justificación tomada de la introducción de un compendio de relatos de H. P. Lovecraft: "Para un hombre de conocimientos tan precarios como Lovecraft, ciudadano de un país sin tradición ni identidad...". Véase Lovecraft, *Muerte con alas*.

Si continuamos con Jorge Luis Borges, podemos encontrar, tal vez, la primera referencia académica en español a H. P. Lovecraft, en su *Introducción a la literatura norteamericana* [1967], donde reserva un espacio muy limitado a nuestro autor:

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT (1890-1937) nació en Providence, Rhode Island. Muy sensible y de salud delicada, fue educado por su madre viuda y sus tías. Gustaba, como Hawthorne, de la soledad y aunque trabajaba de día lo hacía con las persianas bajas.

En 1924 se casó y fijó su residencia en Brooklyn; en 1919 se divorció y volvió a Providence, donde retomó su vida de soledad. Murió de cáncer. Detestaba el presente y profesaba el culto del siglo XVIII.

Lo atraía la ciencia; su primer artículo trataba de astronomía. En vida publicó un solo libro; después de su muerte, sus amigos reunieron en volúmenes su obra considerable, antes dispersa en antologías y revistas. Estudiosamente imitó el patético estilo de Poe y escribió pesadillas cósmicas. En sus relatos hay seres de remotos planetas y de épocas antiguas o futuras que moran en cuerpos humanos para estudiar el universo o, inversamente, almas de nuestro tiempo que, durante el sueño, exploran mundos monstruosos, lejanos en el tiempo y en el espacio. Entre sus obras recordaremos *The Colour Out of Space* (El color que cayó del cielo), *The Dunwich Horror* (El horror de Dunwich), *The Rats in the Wall* (Las ratas en la pared). Dejó asimismo un epistolario copioso. Al influjo de Poe cabe agregar el del cuentista visionario Arthur Machen<sup>327</sup>.

Aunque el estilo patético se refiere a la función estremecedora de las últimas líneas en el desenlace de las historias<sup>328</sup>, y con ese comentario, Borges no pretendió deslucir la retórica de los autores mencionados, el resumen no deja de estar cargado de prejuicios e ideas preconcebidas, como la invención de la escritura con las persianas bajas, la reducción de la temática de su literatura a cuatro líneas, y su supuesta repulsión hacia el presente, mostrándose así de acuerdo con Virgil Finlay<sup>329</sup> entre otros, tal vez movidos a creer todos

---

<sup>327</sup> Texto tomado de Carles Bellver Torlá, “Lovecraft según Borges”, en *Malandraca*. En la URL: <http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/1131/04borges.html> [visita el 02/09/2007], 1998, y que a su vez procede de Borges y Zemborain, *Introducción a la Literatura Norteamericana*.

<sup>328</sup> En música es un efecto muy común en la composición de las partituras desde el romanticismo. Un ejemplo muy descriptivo de este efecto es la Sonata de piano nº 8 de Ludwig van Beethoven, también llamada “Pathétique”.

<sup>329</sup> Véase Joshi, “Introduction”, *An Epicure in the Terrible*.

ellos por las repetidas veces en las que H. P. Lovecraft criticó la prosa de su época y alabó la anterior<sup>330</sup>.

Sin embargo, y a pesar de este intento de destrucción de su imagen, más allá de la crítica literaria, la influencia que H. P. Lovecraft ha ejercido sobre la literatura, el teatro, el cine y la música posterior es enorme.

En la literatura, podemos empezar por Robert Albert Bloch, autor de la novela *Psycho* (1959), que Alfred Hitchcock inmortalizó en su película de 1960. Robert Albert Bloch se cuenta entre los defensores y discípulos de H. P. Lovecraft, como él mismo reconoció en múltiples entrevistas a lo largo de su vida. Seguido a Robert Albert Bloch en el tiempo, encontramos a Stephen King, el denominado maestro del horror. Podemos encontrar la huella de H. P. Lovecraft en casi toda su producción, tanto la más comercial, como en la más elaborada. A ello habría que añadir todas las historias que inspiró en sus amigos y discípulos tras su fallecimiento.

Otras muestras de su legado son: la novela *Who goes there?*, de John W. Campbell, Jr., de 1938, que toma su inspiración de la historia de H. P. Lovecraft *At the Mountains of Madness* [1936], y que tuvo dos adaptaciones cinematográficas, “*The thing from another world*”, dirigida por Christian Nyby en 1951, y la más fiel, “*The Thing*”, de John Carpenter, en 1982; “*The Blob*”, película de Chuck Russell y cuyo monstruo procede directamente de la mitología lovecraftiana; *The Hellbound Heart* (1986) de Clive Barker, cuya adaptación la llevó a cabo el mismo autor en la película “*Hellraiser*”, de 1987, a la que siguieron otras tres secuelas; *Relic*, de Douglas J. Preston y Lincoln Child, en 1995, que tuvo su adaptación de la mano de Peter Hyams, en 1997, en la película “*The Relic*”.

En 1990, el poeta Brett Rutherford escribió una obra de teatro inspirada en las cartas de Sonia Greene, y que se estrenó el 30 de septiembre de ese mismo año en el

---

<sup>330</sup> Véase un ejemplo muy ilustrativo en una carta en la que critica la prosa de Hemingway y Carlyle, y la contrapone a la de Swift, Steele y Addison: Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*, vol. 4, pp. 32-33.

Ateneo de Providence, como conmemoración al centenario del nacimiento de H. P. Lovecraft. Tres años más tarde se publicó el texto en el número 29 de la revista *Lovecraft Studies*, en Providence, en la editorial Grim Reaper Books.

En el cine, su huella ha sido incluso mayor, con títulos como: la gran “*Alien*”, dirigida por Ridley Scott en 1979, y donde se aprecia el horror psicológico más lovecraftiano; “*The Evil Dead*”, escrita y dirigida por Sam Raimi en 1981, que muestra el *Necronomicon*, y que tuvo dos continuaciones; “*Poltergeist*”, dirigida por Tobe Hooper y Steven Spielberg en 1982, que presenta a Nyarlathotep en su forma del hombre de negro, y a la que siguieron otras dos partes más; “*Ghostbusters*” (y sus secuelas), dirigida por Ivan Reitman en 1984, y que nos presenta mucha de la mitología de H. P. Lovecraft; “*Re-Animator*”, dirigida por Stuart Gordon en 1985, lanzadera del estilo *gore*, y que es una adaptación del relato “*Herbert West: Reanimator*” [1922]; la película de culto “*In the Mouth of Madness*”, dirigida por John Carpenter y escrita por Michael De Luca en 1995, donde encontramos la idea de un mundo *lovecraftiano*; otra película de culto, “*Event Horizon*”, dirigida por Paul W. S. Anderson en 1997, y donde se observa el infierno como un Caos, además de otros elementos con clara influencia de nuestro autor; “*The Blair Witch Project*”, escrita y dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez en 1999, y que contiene el horror a lo ominoso, el bosque y las brujas de Salem; y la producción española “*Dagon*”, dirigida por Stuart Gordon en 2001, y que es una adaptación del relato “*Dagon*” [1919], y de la novela corta “*The Shadow over Innsmouth*” [1942]. Por lo demás, sería innecesario detallar los más de cuarenta largometrajes y cortometrajes de serie B que han adaptado sus relatos, novelas y novelas cortas, y que van desde 1963 hasta 2011.

Cabe mencionar aquí también la influencia que ha tenido en otros aspectos, como los juegos de rol, entre los que podemos encontrar uno sobre su mundo<sup>331</sup>, y la música, con melodías de grupos Metal consagrados como Metallica y su canción instrumental “*The Call*

---

<sup>331</sup> La primera edición en español es la siguiente: Sandy Petersen, *La llamada de Cthulhu*, ed. Jordi Zamarreño, Barcelona, Chaosium Inc., 1981.



*of Ktulu*”, e incluso grupos que se inspiran en H. P. Lovecraft y en su trabajo, como es el caso del grupo de música sicodélica *H. P. Lovecraft* (1967-2005), o el grupo de jazz *Lovecraft* (1999-2007), o el grupo de Trash Metal *Ktulu* (1991-2007), o el título del álbum de 2002 del grupo más importante del mundo de Black Metal, *Cradle of Filth*, cuyo título es “Lovecraft and Witch Hearts”.

Pero sería muy difícil de imaginar el género del horror posterior a los años cincuenta sin ciertos temas y elementos que crearon entre Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft y Robert Albert Bloch, y el horror de influencia cosmogónica y a lo ominoso que tan bien supo imprimir a sus obras, y sin el cual, Julio Cortazar, muy a pesar suyo, no hubiera podido ser uno de los padres de lo neofantástico. Esos temas y elementos “básicos”, extraídos de la tradición oral algunos de ellos, son los siguientes:

Las cuevas profundas plagadas de monstruos.

Los bosques profundos, frondosos, que hacen pensar en que algo demoníaco los habita.

Las ciudades sumergidas de seres extraterrestres. Y que favorecieron la creencia de esa hipótesis como explicación a los hundimientos en el famoso Triángulo de las Bermudas.

El proceso de Salem y la quema de las brujas.

Las bandadas de grajos que graznan ensordecedoramente para llevarse a los muertos.

Los zombis. Que aunque fueron creados por Mary Shelley, con H. P. Lovecraft y su “*Herbert West: Reanimator*” [1922], adquirieron la suficiente popularidad para generar su propio tipo de cine.

## 2.3. Influencias y reflejos de las culturas oral y popular en su obra narrativa

### 2.3.1. Cultura folclórica y cultura popular en H. P. Lovecraft

Es mucho más fácil robar una trama de algún libro viejo que inventarla<sup>332</sup>.

Durante toda su vida, H. P. Lovecraft ideó un universo alternativo al nuestro en el que conjugó la invención de determinados dioses y seres extraterrestres, con la mitología de la Tierra. Creó un panteón de dioses supremos creadores y destructores del todo, unos dioses intermedios y mediadores, y unas deidades terrestres, y para las cuales tomó formas mitológicas ya existentes. H. P. Lovecraft confirma esta influencia del folklore en su ensayo “Some Notes on a Nonentity”:

Cuando tenía tres años o menos, escuchaba ávidamente los típicos cuentos de hadas, y los cuentos de los hermanos Grimm estuvieron entre las primeras cosas que leí, a la edad de cuatro años. A los cinco me reclamaron las *Mil y una noches*<sup>333</sup>.

A esto se suma la enorme cantidad de referencias al folclore, a las leyendas, a los mitos, y a los cuentos, que hace el autor a lo largo de su obra. En concreto, en la novela corta “*The Shadow out of Time*” [1936], esas referencias aparecen en varias ocasiones. Afirma el narrador de la historia que, al igual que en la mitología hindú:

---

<sup>332</sup> Traduzco de Le Guin, *The Language of the Night*, p. 75.

<sup>333</sup> Traduzco de Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, p. 345.

El mito primitivo y la quimera moderna coinciden en el supuesto de que el género humano no es más que una —quizás la menor— de las razas altamente evolucionadas y dominantes de la larga y en gran parte desconocida carrera de este planeta<sup>334</sup>.

Las figuras mitológicas de la tradición que usa en sus obras son las siguientes:

Los dioses filisteos y fenicios Ashtoret o Astarté, Hastur y Sephiroth en “*The Horror at Red Hook*” [1927] y “*The Shadow over Innsmouth*” [1942]; y Dagon e Hidra en “*Dagon*” [1919], “*The Call of Cthulhu*” [1928] y “*The Shadow over Innsmouth*” [1942].

Las diosas frigias Atys y Cibele en “*The Rats in the Walls*” [1924].

Los ángeles y arcángeles Belial —cuyo origen se puede rastrear en el Baal mesopotámico—, Metraton —alter ego del ángel exterminador Metatrón—; y Samael, en “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1941], “*The Horror at Red Hook*” [1927] y “*The Shadow over Innsmouth*” [1942].

Los demonios hebreos Ashmodai —Asmodeo— en “*The Horror at Red Hook*” [1927]; Azazel, Beelzebub —Belcebú—, Buzazel y Satan —Satán—, en “*The Call of Cthulhu*” [1928] y “*The Shadow over Innsmouth*” [1942]; y Sabaoth en “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1941].

Los Aiolos, Hypnos y Tyche acadios en “*The Tree*” [1921].

La diosa demonio mesopotámica Lilith en “*The Horror at Red Hook*” [1927].

El Huitzilopochtli azteca en “*The Transition of Juan Romero*” [1944].

El dios romano Neptuno, en “*The Strange High House in the Mist*” [1931].

Incluso crea dioses de antiguos héroes de leyenda. Un caso es el de Bran, que toma del héroe de Robert E. Howard, Bran Mak Morn, y que a su vez procede de antiguos mitos y leyendas celtas. Este dios aparece mencionado en el relato “*The Whisperer in Darkness*”

---

<sup>334</sup> Tomo el texto de la traducción hecha de su obra —puesto que no puedo realizar una traducción mejor de este fragmento— en H. P. Lovecraft, *Obras escogidas. Segunda selección*, ed. José M<sup>a</sup> Aroca, Barcelona, Editorial Acervo, 1981, p. 176.

[1931]. Otro caso es el de Buddai, que hace referencia a la leyenda/mito del Gigante Durmiente de los aborígenes de Australia<sup>335</sup>.

Por último, debemos mencionar los dioses que parecen no tener un origen claro en ninguna de las mitologías conocidas: Almonsín, en “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1941]; Daikos, en “*Polaris*” [1920]; Gorgo y Mormo, en “*The Horror at Red Hook*” [1927]; y L'Mur-Kathulos y N'Gah-Kthum, que aparecen en “*The Whisperer in Darkness*” [1931].

En cuanto a las leyendas, podemos hacer notar la que versa sobre los remolinos, y la gran reunión de chotacabras que aparece en “*The Dunwich Horror*” [1929], y que H. P. Lovecraft tomó de la región de Wilbraham, en Massachussets<sup>336</sup>. O la leyenda de los indios *pennacook* de la región de las montañas de New Hampshire, que habla de seres monstruosos que viven en la foresta, y que con el tiempo daría lugar a la leyenda del *Bigfoot*. En el relato “*The Whisperer in Darkness*” [1931], H. P. Lovecraft vincula a estos seres, a través de sus huellas, con el *Mi-Go* del Nepal, o el abominable hombre de las nieves. O, por ejemplo, la leyenda del mono-blanco de las selvas del Congo, y que es el centro argumental de su relato “*Arthur Jermin*” [1921].

Por último, y como parte integrante de la cultura popular, podemos hacer notar su conocimiento de la literatura de lo oculto de antiguas épocas, y que cita en su ensayo “*Supernatural Horror in Literature*” [1927], —como *El Libro de Enoch*, y el *Claviculae* de Salomón.

Relacionado con esto, y a modo de epílogo, podríamos mencionar que se le ha supuesto su posible afiliación a *The Order of the Golden Dawn*, grupo ocultista al cual

---

<sup>335</sup> Véase Fernando D. González Grueso, “Buddai y el gigante durmiente aborigen de Australia”, en *Culturas Populares. Revista electrónica*, Madrid, nº 4. En el URL: <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/gonzalezgrueso1.pdf>, 2007.

<sup>336</sup> Véase Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 339-341.

pertenecieron entre otros, W. B. Yeats, Aleister Crowley, Robert Louis Stevenson y Arthur  
Llewellyn Machen<sup>337</sup>.

---

<sup>337</sup> Véase Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, pp. 176-180.

### 2.3.2. La mitología de H. P. Lovecraft

2.3.2.1. Nuestro autor no sólo tomó elementos de muchas mitologías de la Tierra, sino que creó su propio panteón de dioses y mitos. Esto es lo que se ha venido diciendo sobre el llamado ciclo de *Mitos de Cthulhu*, y que Phillip A. Shreffler explica de la siguiente manera:

Consiste en una serie de una docena de historias, más o menos, interrelacionadas pero no interdependientes, que están basadas en un tema central. La idea es que antes de que el hombre se desarrollara sobre la Tierra, una raza de criaturas que Lovecraft llamó los Antiguos, vino aquí desde el espacio profundo para gobernar [...] los Antiguos formaron virtualmente una religión sobre las bases de su retorno. Y es a través de estos rituales supervivientes encontrados en libros como el *Necronomicon*, que la herencia de los Antiguos sobre la tierra podría ser efectuada<sup>338</sup>.

Estos Mitos de Cthulhu, que Phillip A. Shreffler menciona, consistirían en los siguientes relatos, novelas y novelas cortas<sup>339</sup>:

1. “*The Nameless City*” (*La ciudad sin nombre*), escrito en 1921.
2. “*The Festival*” (*El Ceremonial*), escrito en 1923.
3. “*The Call of Cthulhu*” (*La llamada de Cthulhu*), escrito en 1926.
4. “*The Colour out of Space*” (*El color fuera del espacio*), escrito en 1927.

---

<sup>338</sup> Traduzco de Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, p. 23.

<sup>339</sup> Dan Clore lleva a cabo una interesante interpretación semiótica, que revela la profunda influencia de los mitos en la composición de los poemas de H. P. Lovecraft. Véase Dan Clore, “Metonyms of Alterity: a Semiotic Interpretation of *Fungi from Yuggoth*”, en *Lovecraft Studies*. West Warwick, Necronomicon Press, 1994, pp. 21-32.

5. “*The Case of Charles Dexter Ward*” (*El caso de Charles Dexter Ward*), escrito en 1927-1928.
6. “*The Dunwich Horror*” (*El horror de Dunwich*), escrito en 1928.
7. “*The Whisperer in the Darkness*” (*El susurrador en la oscuridad*), escrito en 1930.
8. “*The Shadow over Innsmouth*” (*La sombra sobre Innsmouth*), escrito en 1931.
9. *At the Mountains of Madness* (*En las montañas de la locura*), escrito en 1931.
10. “*The Dreams in the Witch-House*” (*Los sueños en la casa de la bruja*), escrito en 1932.
11. “*The Thing on the Doorstep*” (*La cosa en el umbral*), escrito en 1933.
12. “*The Shadow out of Time*” (*La sombra fuera del tiempo*), escrito en 1934.
13. “*The Hunter in the Dark*” (*El frecuentador en la oscuridad*), escrito en 1935.

Con todo, hay que decir que esta noción de mitos no proviene de H. P. Lovecraft, ya que no hemos encontrado ninguna referencia escrita de H. P. Lovecraft a “Mitos de Cthulhu” en toda la bibliografía consultada, sino que fue creada tras su muerte por August Derleth y otros amigos del autor, que lo masificaron, popularizaron e incluso añadieron historias que en la mayoría de los casos desnaturalizaron la esencia de la obra de H. P. Lovecraft. No en vano, el crítico David E. Schultz descarta en su estudio cualquier intrusión en la mitología lovecraftiana de otros autores<sup>340</sup>. Sí es cierto, sin embargo, que toda la actividad creadora cambió a partir de la creación de “*The Call of Cthulhu*” [1928], y quizá eso haya confundido a más de un bienintencionado admirador. Además, nos vemos en la necesidad de añadir que varias de las historias de los llamados Mitos de Cthulhu, no siguen la descripción hecha por el propio Phillip A. Shreffler, puesto que las historias número 2, 4, 5, 6, 7, 8 y 9, no contienen ninguna noticia de los Antiguos. En el punto 2.4. propondremos una posible clasificación más acorde con la actividad creadora del autor,

---

<sup>340</sup> Véase Joshi, “Introduction”, *An Epicure in the Terrible*.

con su propia concepción de sus obras, y con las esferas de los géneros entre los que camina su pluma.

2.3.2.2. Como hemos mencionado anteriormente en este punto, los “Mitos de Cthulhu” los conforman un panteón de dioses supremos creadores y destructores del todo, unos dioses intermedios y mediadores, y unas deidades terrestres, inspiradas en dioses de diferentes creencias y tiempos, y que estuvimos rastreando hasta donde nos fue posible. Ahora, es el turno de exponer los otros dioses, los dioses de su invención, y que crearon quizá, uno de los universos míticos más amplios en la historia de la literatura, junto con los de J. R. R. Tolkien y Robert E. Howard.

Si tomáramos estrictamente las obras de H. P. Lovecraft, no las de sus continuadores, y atendiéramos a la bibliografía estudiada, podríamos configurar brevemente la siguiente jerarquía del panteón:

Los primeros son los dioses supremos: Azathot y Yog-Shothoth. El indiferente Azathot es descrito como el Sultán Demonio. Es la representación del Caos, por eso uno de sus apelativos es Caos Reptante. Y podemos encontrarlo en varias historias como “*Azathot*” [1922], *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1948] y “*The Dreams in the Witch-House*” [1933]. Por su parte, Yog-Shothoth, del cual podemos leer en *The Dream-Quest of Unknownth* [1948], “*The Dunwich Horror*” [1929] y “*The Statement of Radolph Carter*” [1922], es el alter ego de Azathot, se preocupa por los seres del universo, y siente misericordia por ellos. Se le puede encontrar cierto parecido con Zeus, pues a pesar de estar casado con su Hera, Shub-Niggurath, tiene relaciones esporádicas con los seres que pueblan el universo, y de las cuales nace, por ejemplo, el joven Whateley del relato “*The Dunwich Horror*” [1929]. Los continuadores del ciclo han querido encontrar más hijos bastardos en otros semidioses, Nug y Yeb, pero H. P. Lovecraft no los menciona.



Bajo el mando directo de Azathot aparece Nyarlathotep, el mensajero de los dioses, o el Hombre de Negro, como suele ser denominado en muchos relatos. Tenemos conocimiento de este dios a través de la lectura de textos como: *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1948], “*The Dreams in the Witch-House*” [1933], “*The Evil Clergy Man*” [1939] y “*The Other Gods*” [1933], relatos estos dos últimos que lo representan, en su forma humana, como un hombre alto, enjuto, moreno y vestido de negro puritano.

Entre los dioses externos y los dioses de la Tierra, podemos posicionar a Cthulhu, el dios que habita en las profundidades del océano pacífico, en su ciudad sumergida de R'lyeh. Es un dios-ser extraterrestre que vino a la Tierra hace millones de años con su prole de seres anfibios. Ellos viven en el anonimato, y de vez en cuando realizan incursiones sobre tierra firme, como en las obras *At the Mountains of Madness*, “*The Call of Cthulhu*” [1928] y “*The Shadow over Innsmouth*” [1942]. Se supone que Cthulhu proviene de Yuggoth, planeta que se asocia en el relato “*The Whisperer in Darkness*” [1931], con el recientemente descubierto en aquella época del planeta-satélite Plutón.

Otros dioses que aparecen en la obra de H. P. Lovecraft, y que no parecen tener relación directa con los citados son: Nodens y Tsathoggua, que son mencionados en “*The Other Gods*” [1933], por ejemplo.

Junto a estos dioses, digamos, materiales, hay una serie de dioses que pertenecen al “mundo de los sueños”. Umr At-Tawil es el guía de Radolph Carter por ese mundo de los sueños, a imagen de Virgilio en la *Divina Comedia* de Dante, y que podemos encontrar en el relato “*The Statement of Radolph Carter*” [1922]. Hay otros dioses que H. P. Lovecraft no explica y que menciona: Oukranos, en “*The Silver Key*” [1939]; Nath-Horthan, en “*Celephais*” [1922]; y Bokrug, Lobon, Tamash y Zo-Kalar, en “*The Doom That Came to Sarnath*” [1922].

Tal vez H. P. Lovecraft debiera haber escrito un libro explicativo, como hizo J. R. R. Tolkien con su *Silmallirium*. Eso podría haber resuelto muchas dudas, y podría haber

evitado también que otros escritores admiradores del trabajo de H. P. Lovecraft aumentaran su panteón hasta dimensiones, a nuestro parecer, incomprensibles.

## 2.4. H. P. Lovecraft y su subgénero: El horror de inspiración cosmogónica

Mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft –público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir–, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial... Lovecraft empieza por crear un decorado que ya es fantástico pero anacrónico, parece cosa del siglo XVIII o XIX. Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, [...] Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana<sup>341</sup>.

Lo que contrapone Cortazar al estilo de H. P. Lovecraft en esta cita es lo nofantástico, y a tenor de lo escrito arriba, ¿por qué Cortazar no entiende a H. P. Lovecraft? Si se sigue el rastro de sus afirmaciones, podemos reconocer varios errores de contenido, como son los incorrectos ejemplos de los decorados, o la descripción de “bichos peludos”, puesto que en la mayoría de su narrativa, H. P. Lovecraft usa descripciones muy realistas de Nueva Inglaterra, principalmente, y sólo aparece un monstruo peludo en dos relatos de los 48 escritos de su puño y letra. Debemos recordar, haciendo un paréntesis, que la realidad cotidiana del lector depende de la cultura de cada individuo y de sus experiencias personales, no de las experiencias del autor o del narrador. Por un lado, lo que un habitante de Cuzco percibe como realidad cotidiana, no es lo mismo que percibe un bonaerense<sup>342</sup>, y por otro, se nos hace imperativo recordar que, por ejemplo,

---

<sup>341</sup> Jaime Alazraki cita a Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortazar*, Barcelona, Edhasa, 1981, p.42. Véase Alazraki, “¿Qué es lo nofantástico?”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 273-274.

<sup>342</sup> En las prácticas de recolección de cuentos que realicé junto a mi tutor, encontré que varios informantes creían diversos cuentos y leyendas que contaban. Formaban parte de su vida cotidiana a la vez que de su imaginario colectivo.

la *Iliada* fue tomada por texto historiográfico durante siglos, con lo que las fronteras entre la realidad y la fantasía no están siempre suficientemente delimitadas.

Lo que parece claro en toda esta cuestión es que nuestro autor no es del gusto de Cortazar, y debemos preguntarnos qué es lo que les separa, pues la impresión de un decorado fantástico, no es fantástico en sí, sino maravilloso (fabricado, artificial, y anacrónico); y luego aparecen seres del folclore, igual que en la literatura maravillosa; y seres extraterrestres, a los cuales se llega o se vence con la ayuda de artilugios técnicos y la ciencia, tal y como sucede en la ficción científica. Por lo tanto, cabe repetirse la pregunta de qué los separa, y a la cual trataremos de dar respuesta en las siguientes páginas.

### 2.4.1. El horror de inspiración cosmogónica

H. P. Lovecraft pasa por ser el creador del moderno horror de influencia cosmogónica<sup>343</sup>, que no cósmico<sup>344</sup>, pues la palabra *cosmogónica* implica una fusión entre la explicación mítica del origen del mundo y del universo, y la disciplina de la astronomía, es decir, su horror, inspirado en el horror cósmico de Arthur Llewellyn Machen, da paso a la unión de lo mítico y la ciencia cósmica, y por lo tanto, que creemos que no puede ser denominada de otra forma que “horror de influencia o inspiración cosmogónica”. Su carta de presentación es su ensayo “Supernatural Horror in Literature” [1927], que sentó las bases del estudio del horror psicológico en la literatura:

La más vieja y fuerte emoción de la humanidad es el miedo, y el más viejo y fuerte tipo de miedo es el miedo a lo desconocido [...] recordamos el dolor y la amenaza de la muerte más vívidamente que el placer, y porque nuestros sentimientos hacia los aspectos más beneficiosos de lo desconocido, han sido primero captados y formalizados por los rituales religiosos convencionales, ha caído mucho a lo más oscuro y maléfico lado de lo cósmico misterioso, para figurar en nuestro folclore sobrenatural popular [...] Con estas bases, nadie se maravilla de la existencia de una literatura cósmica del miedo. Siempre ha existido y siempre existirá<sup>345</sup>.

Grandes teóricos de los géneros literarios —entre los que se cuentan Caillois, Bellemin-Noël y Bessière— han afirmado que el horror no es un género, sino un efecto fundamental y necesario de lo fantástico, puesto que “la literatura fantástica pone de

---

<sup>343</sup> Decidimos emplear esta denominación más breve, en lugar de horror basado en la creación cosmogónica del universo. Para una completa explicación de lo cosmogónico en H. P. Lovecraft, léanse sus cartas en Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 208-213.

<sup>344</sup> Como traducción directa del inglés, que ha pasado a formar parte de la terminología en la crítica literaria.

<sup>345</sup> Traduzco de Lovecraft, *Ómnibus 2*, pp. 423-425.

manifiesto las relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad<sup>346</sup>”, y juega con esas relaciones y su efecto en el lector. El autor parte de descripciones meticulosamente realistas, y cuando aparece el momento de lo ominoso, surge una desestabilización en el narrador que se transmite al lector. La impresión de la ruptura con nuestro concepto personal de realidad produce miedo en el lector, y esto se logra según David Roas<sup>347</sup> utilizando recursos, en el momento de la trasgresión, que hagan lo más sugerentemente posible las palabras del narrador, con comparaciones, metáforas, neologismos —oxímoron y paradoja también en H. P. Lovecraft—, y que traten de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar. Lo fantástico trata de narrar lo ominoso freudiano, lo innombrable. De ahí que no sea casualidad que H. P. Lovecraft titule uno de sus cuentos “*The Unnamable*” [1923], y en él narre la historia/ensayo de un escritor que niega la incapacidad del lenguaje para describir, achacándolo a la ausencia de imaginación o a la poca flexibilidad mental. Al final del relato el protagonista deberá reconocer su error.

H. P. Lovecraft se desmarca de la posibilidad de un subgénero del horror al expresar estas mismas ideas desde su punto de vista:

Estas historias [las fantásticas] enfatizan frecuentemente el elemento del horror, porque el miedo es nuestra emoción más profunda y fuerte, y aquella que mejor se presta a la creación de las ilusiones de la naturaleza desafiante. El horror, y lo desconocido, o lo extraño, están siempre estrechamente conectados, por eso es difícil crear una imagen convincente de la destrucción de las leyes naturales o la alienación cósmica, o de lo llegado del exterior, sin basarla en el sentimiento de miedo y terror<sup>348</sup>.

---

<sup>346</sup> David Roas, *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, p. 30.

<sup>347</sup> Véase Roas, *Teorías de lo Fantástico*, p. 28.

<sup>348</sup> Traduzco de H. P. Lovecraft, “Notes on Writing Weird Fiction”, *Malandraca*. En el URL: <http://www.geocities.com/SoHo/Café/1131/html>, 1937. Publicado de forma póstuma en junio de 1937 para la revista *Amateur Correspondent*.

En esta ocasión debemos disentir de nuestro autor, al menos desde una perspectiva actual, puesto que creemos, al igual que Todorov y Belevan, que el horror sí es un subgénero, o género literario, según sean los géneros literarios clasificados desde un marco más o menos amplio. Dada la disposición en esferas de influencia, y dada la evolución en el tiempo de las ideas, y en nuestro caso, géneros también, creemos que ese “efecto fundamental y necesario de lo fantástico” no es sino una influencia de la esfera del género del horror. Creemos esto porque precisamente un alumno de H. P. Lovecraft, Robert Albert Bloch, escribió la novela *Psycho*, que lleva el horror psicológico al terreno de lo real, a la fuerza, al ámbito del realismo. No hay en esta novela, ni en la gran película “*The Silence of the Lambs*” (1991) de Jonathan Demme —basada en la novela homónima de Thomas Harris (1988)—, ningún retazo de lo fantástico, y sin embargo, el horror está latente en cada párrafo y/o escena. Creemos por tanto, que el horror del que escribía H. P. Lovecraft no había alcanzado su total desarrollo, al tener que estar unido a lo fantástico para poder existir. No queremos decir que H. P. Lovecraft no estuviera en lo cierto, sino que el modelo del horror ha variado y no se puede aplicar a los parámetros actuales. Como hemos dicho antes, esto es tan sólo una opinión personal basada en dos ejemplos, y que puede ser revisada, aunque no totalmente descartada, pues por el mismo hecho de existir dos obras, tan representativas e importantes, no se las puede considerar meras excepciones a una regla general. Nos parece esencial, por tanto, no subordinar el horror al ámbito de lo fantástico.

#### 2.4.2. El *Necronomicon*. Metaliteratura

Es muy posible, que la mayor influencia que H. P. Lovecraft haya podido dejar en este mundo sea el *Necronomicon*. En el punto 2.2.2., hemos observado cómo su obra ha influido en muchos ejemplos notables de la literatura y el cine, además de otros ámbitos, pero debemos hacer notar que tal vez, su mayor aportación al horror de influencia cosmogónica, y al horror más allá de la literatura, haya sido este supuesto libro perdido, con los saberes de otras razas alienígenas y de la ciencia que ellas transmitían —llámese en el registro formal de los humanos, como diría nuestro autor, alquimia y/o brujería. Este libro tiene una historia que creó el propio autor, recorre unos lugares, y se llevan a cabo unas copias que, por su verosimilitud superficial, han creado en el imaginario colectivo de muchos de los lectores de su obra, una realidad. Y aún hoy, se sigue creyendo en la existencia del *Necronomicon*.

Para añadir incertidumbre a este mito de la literatura, August Derleth escribió fragmentariamente una supuesta copia del libro, que fue publicando periódicamente en diferentes revistas. Según Arthur C. Clarke, no era extraño hasta 1989, el que a algún bibliotecario se le pidiera localizar un ejemplar como encargo<sup>349</sup>. La única explicación que alguna vez dio H. P. Lovecraft sobre este libro tan particular, la encontramos en una carta enviada a Clark Ashton Smith, en 1927, y que reproducimos a continuación, junto con la carta original escaneada:

---

<sup>349</sup> Arthur C. Clarke, *Astounding Days: A Science Fictional Autobiography*, New York, Bantam Books, 1990, p. 130.





## History of the Necronomicon

Original title *Al Azif* - *azif* being the word used by the Arabs to designate that nocturnal sound (made by insects) suppos'd to be the howling of daemons.

Composed by Abdul Alhazred, a mad poet of Sanaá, in Yemen, who is said to have flourished during the period of the Ommiade caliphs, circa 700 A. D. He visited the ruins of Babylon and the subterranean secrets of Memphis and spent ten years alone in the great southern desert of Arabia -the Roba el Khaliyeh or "Empty Space" of the ancients- and "Dahna" or "Crimson" desert of the modern Arabs which is held to be inhabited by protective evil spirits and monsters of death. Of this desert many strange and unbelievable marvels are told by those who pretend to have penetrated it. In his last years Alhazred dwelt in Damascus, where the *Necronomicon* (*Al Azif*) was written and of his final death or disappearance (738 A. D.) many terrible and conflicting things are told. He is said by Ebn Khallikan (12th cent. biographer) to have been seized by an invisible monster in broad daylight and devoured horribly before a large number of fright-frozen witnesses. Of his madness many things are told. He claimed to have seen the fabulous Irem, or City of Pillars, and to have found beneath the ruins of a certain nameless desert town the shocking annals and secrets of a race older than mankind. He was only an indifferent Moslem, worshipping unknown entities whom he called Yog-Sothoth and Cthulhu.

In A. D. 950 the *Azif* which had gained a considerable tho'surreptitious circulation amongst the philosophers of the age, was secretly translated into Greek by Theodorus Philetas of Constantinople under the title *Necronomicon*. For a century it impelled certain experimenters to terrible attempts, when it was suppressed and burnt by the patriarch Michael. After this it is only heard of furtively, but (1228) Olaus Wormius made a Latin translation later in the Middle Ages, and the Latin text was printed twice - once in the fifteenth century in black-letter (evidently in Germany) and once in the seventeenth (prob. Spanish) both editions being without identifying marks, and located as to time and place by internal typographical evidence only. The work both Latin and Greek was banned by Pope Gregory IX in 1232, shortly after its Latin translation, which called attention to it. The Arabic original was lost as early as Wormius' time, as indicated by his prefatory note; and no sight of the Greek copy -which was printed in Italy between 1500 and 1550- has been reported since the burning of a certain Salem man's library in 1692. An English translation made by Dr. Dee was never printed, and exists only in fragments recovered from the original manuscript. Of the Latin texts now existing one (15th cent.) is known to be in the British

Museum under lock and key, while another (17th cent.) is in the Bibliotheque Nationale at Paris. A seventeenth-century edition is in the Widener Library at Harvard, and in the library of Miskatonic University at Arkham. Also in the library of the University of Buenos Ayres. Numerous other copies probably exist in secret, and a fifteenth-century one is persistently rumoured to form part of the collection of a celebrated American millionaire. A still vaguer rumour credits the preservation of a sixteenth-century Greek text in the Salem family of Pickman; but if it was so preserved, it vanished with the artist R. U. Pickman, who disappeared early in 1926. The book is rigidly suppressed by the authorities of most countries, and by all branches of organised ecclesiasticism. Reading leads to terrible consequences. It was from rumours of this book (of which relatively few of the general public know) that R. W. Chambers is said to have derived the idea of his early novel *The King in Yellow*.

#### Chronology

*Al Azif* written circa 730 A. D. at Damascus by Abdul Alhazred

Tr. to Greek 950 A. D. as *Necronomicon* by Theodorus Philetas

Burnt by Patriarch Michael 1050 (i.e., Greek text). Arabic text now lost.

Olaus translates Gr. to Latin 1228

1232 Latin ed. (and Gr.) suppr. by Pope Gregory IX

14... Black-letter printed edition (Germany)

15... Gr. text printed in Italy

16... Spanish reprint of Latin text<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> Traduzco como: Historia del Necronomicon

El título original es *Al Azif* – *azif*. Es la palabra utilizada por los árabes para designar ese sonido nocturno (producido por los insectos), que se supone que sería el aullido de los demonios.

Fue escrito por Abdul Alhazred, un poeta loco de Sanaa, en Yemen, que se dice que floreció en el período de los califas omeyas, hacia el año 700. Visitó las ruinas de Babilonia y los secretos subterráneos de Menfis, y pasó diez años en soledad en el gran desierto del sur de Arabia -el Roba el Khaliyeh, o “Espacio vacío” de los antiguos-, y el “Danha” o “Carmesí” de los árabes modernos, que se cree habitado por exploradores espíritus demoníacos y monstruos de la muerte. Se cuentan muchas cosas extrañas e increíbles maravillas de este desierto, por quienes dicen haberlo penetrado. En sus últimos años, Alhazred permaneció en Damasco, donde se escribió el *Necronomicon* (*Al Azif*), y muchas cosas terribles y contradictorias se contaron sobre su muerte o desaparición (en el año 738). Ibn Khallikan (biógrafo del siglo XII) contó que fue atrapado por un monstruo invisible a plena luz del día, y devorado ante la presencia de un gran número de helados y aterrorizados testigos. Se han contado muchas cosas sobre su locura. Reclamó haber visto la fabulosa Irem, o Ciudad de los Pilares, y haber encontrado bajo las ruinas de un pueblo de cierto desierto sin nombre, los terribles anales y secretos de una raza más antigua que la humanidad. Fue un musulmán indiferente, que rendía culto a entidades desconocidas a quienes denominaba Yog-Sothoth y Cthulhu.

En el año 950, el *Azif*, el cual había conseguido una considerable circulación subrepticia entre los filósofos de la época, fue traducido en secreto al griego por Teodoro Philetas de Constantinopla, bajo el título de *Necronomicon*. Durante un siglo condujo a varios experimentadores a terribles intentos, hasta que fue suprimido y quemado por el patriarca Miguel. Después de esto, se supo de él sólo furtivamente, pero Olaus Wormius (1228) hizo una traducción al latín más tarde, en la Edad Media, y el texto latino fue impreso dos veces: una en el siglo XV con letras góticas (evidentemente en Alemania), y luego en el siglo XVII (probablemente en español); ambas ediciones carecen de pie de imprenta o señales de identificación, y han sido datadas sólo por evidencia tipográfica. La obra, tanto en su versión griega como latina, fue condenada por el Papa Gregorio IX en 1232, poco después de su traducción al latín, la cual fue la que atrajo la atención. El texto original árabe se perdió en la época de Wormius, tal como señala su prefacio, y nunca se vio la copia griega –la cual fue impresa en Italia entre 1500 y 1550- desde la quema de la biblioteca particular de un

### 2.4.3. Clasificación de su obra por esferas

H. P. Lovecraft afirmaba que escribía literatura fantástica. Saco en el cual incluía la ficción científica, y a tenor de sus obras del mundo de los sueños, también la literatura maravillosa y de viajes:

Los intereses que me llevaron a la literatura fantástica aparecieron muy temprano [...] Fue en las filas del *amateurismo* organizado donde me aconsejaron por primera vez retomar la escritura fantástica; [...] Dudo si alguna vez podría tener éxito en el tipo ordinario de ficción científica<sup>351</sup>.

---

hombre de Salem en 1692. La traducción inglesa, realizada por el Dr. Dee, nunca se imprimió, y existe sólo en fragmentos recuperados del manuscrito original. De los textos latinos queda uno del siglo XV, que se sabe que está en el British Museum, bajo cerrojo y llave, mientras que otra copia del siglo XVII, está en la Bibliothéque Nationale en París. Hay una edición del siglo XVII en la Widener Library de Harvard, y en la Biblioteca de la Miskatonic University en Arkham. Además, de otra en la biblioteca de la Universidad de Buenos Aires. Muchas otras copias probablemente existen en secreto, y persiste el rumor de que una copia del siglo XV forma parte de la colección de un conocido millonario norteamericano. Más vago es aún el rumor de que la familia Pickman de Salem conserva una copia del texto griego del siglo XVI, pero si se preservó en algún momento, se debió perder junto al artista R. U. Pickman, que murió en 1926. El libro está estrictamente prohibido por las autoridades de la mayoría de los países y por todas las ramas eclesiásticas. Leerlo conlleva consecuencias terribles. Se dice que por los rumores sobre este libro (que pocos del público en general conocen) R. W. Chambers tuvo la idea de su primera novela *The King in Yellow*.

Cronología

El *Al Azif* fue escrito por Abdul Alhazred, en Damasco, en el 730.

Se tradujo al griego como *Necronomicon* por Teodoro Philetas, en el 950.

El Patriarca Miguel quemó el texto griego en el 1050. El texto árabe está perdido.

Olaus lo traduce del griego al latín en el 1228.

1232 Ediciones latina y griega, prohibidas por el Papa Gregorio IX.

14... Edición impresa en letras góticas (Alemania).

15... Texto griego impreso en Italia.

16... Reimpresión española del texto latina.

Véase el texto escaneado de su carta. En el URL:

<http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/1131/01histen.html>

<sup>351</sup> Traduzco de su ensayo "Some Notes on a Nonentity", en Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 245-249. Son ostensibles las digresiones que nuestro autor introduce en su redacción, por eso hemos espaciado tanto las páginas de esta referencia.

Afirma en este texto —y en varias ocasiones en sus cartas<sup>352</sup>—, que escribe literatura fantástica y ficción científica, subordina por tanto, la ficción científica, y la circunscribe a un subgénero de lo fantástico, o, a raíz de nuestra lectura, a la influencia de la fantasía. Es hijo y heredero del goticismo británico, y eso le conduce a un nuevo campo de lo científico literario<sup>353</sup>. A la vez, por influencia de sus lecturas de Lord Dunsany, tiene un fuerte componente maravilloso en sus relatos de viajes oníricos, y en los de descubrimientos de civilizaciones atemporales, pasadas, presentes y futuras. Se transforma de este modo, y con la inclusión de ese horror de influencia cosmogónica, en un punto y seguido en la historia de la ficción científica, al dotarla de un nuevo acercamiento. En una de sus cartas, H. P. Lovecraft escribió lo siguiente:

Debería describir mi propia naturaleza como tripartita, mis intereses consisten en tres grupos paralelos y disociados: (a) Me encanta lo extraño y lo fantástico. (b) Me encanta la verdad abstracta y la lógica científica. (c) Me encanta lo antiguo y duradero<sup>354</sup>.

Debemos recordar que, tal y como se expuso en el capítulo 1., parece ser que se ha llegado a un acuerdo sobre el estatus de género de la ficción científica, y si tomamos la explicación y metáfora que hemos ofrecido, podríamos decir que H. P. Lovecraft navega entre los géneros de la literatura maravillosa, los libros de viajes, la novela gótica, el horror y, la ficción científica, dependiendo de la obra de que se trate, y siempre bajo el amplio abanico de la fantasía<sup>355</sup>.

Partiendo principalmente, de la esfera de la ficción científica en unas obras, y desde el horror y lo maravilloso en otras, vincula estas, y se interrelaciona con otras esferas, para dar

---

<sup>352</sup> Véase por ejemplo la carta más representativa sobre la cuestión, un texto enviado a Frank Belknap Long en febrero de 1931, en Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 257-260.

<sup>353</sup> Véase Joshi y Schultz, *Lord of a Visible World*, pp. 257-260.

<sup>354</sup> Traduzco de Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*, vol. 1, p. 110.

<sup>355</sup> Según se puede leer en su colección de ensayos “In Defense of Dagon”. Véase Lovecraft, *Narrativa completa*, Vol. I, pp. 28-29.

un producto novedoso para la época y que ofreció al mundo actual un sin fin de influencias.

Así, proponemos una nueva clasificación de la obra narrativa de H. P. Lovecraft, sin tener en cuenta los trabajos de origen dudoso, o al servicio de otros escritores. Sin olvidar también que casi toda su producción, incluida la poética, está unida intrínsecamente bajo el abanico de su mitología particular. Y siempre expresando nuestra más sincera humildad ante una clasificación que no deja de ser un intento de simplificación de una realidad mucho más compleja, por lo que el terreno resbaladizo de las categorizaciones no hace acto de presencia aquí, sino para intentar facilitar al lector un punto sobre el que partir en una mezcla de influencias, estilos y géneros muy amplia.

Por un lado tenemos las obras basadas en la esfera de la ficción científica: “*Dagon*” [1917<sup>356</sup>], “*Beyond the Wall of Sleep*” [1919], “*From Beyond*” [1920], “*The Temple*” [1920], “*Herbert West-Reanimator*” [1921-1922], “*The Lurking Fear*” [1922], “*The Rats in the Walls*” [1923], “*The Shunned House*” [1924], “*Cool Air*” [1926], *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1926], “*The Call of Cthulhu*” [1926], “*The Colour out of Space*” [1927], “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1927-1928], “*The Dunwich Horror*” [1928], “*The Whisperer in Darkness*” [1930], *At the Mountains of Madness* [1931], “*The Shadow over Innsmouth*” [1931], “*Through the Gates of the Silver Key*” [1932<sup>357</sup>], “*The Dreams in the Witch-House*” [1932], “*The Shadow out of Time*” [1934], “*In the Walls of Erix*” [1935].

---

<sup>356</sup> Las fechas que aparecen en este apartado, son las de escritura de los textos, no las de publicación.

<sup>357</sup> Debemos hacer notar que *The Dream-Quest of Unknown Kadath* y “*Through the Gates of the Silver Key*” son una síntesis perfecta de literatura maravillosa y ficción científica, pero que caben dentro de la denominación de “Ópera espacial”. H. P. Lovecraft fue muy reacio ante las historias de aventuras interplanetarias de su época, y alabó la aparición del relato de Stanley G. Weinbaum, titulado “*A Martian Odyssey*”, en 1934. Ya que para H. P. Lovecraft, todas las historias publicadas anteriormente en el “Pulp”, versaban sobre la historia de amor de un príncipe y una princesa galácticos. Véase Sam Moskowitz, “Dawn of Fame: The Career of Stanley G. Weinbaum”, *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, Westport, Hyperion Press, Inc., 1974.

Por otro, las obras que tienen como sustento principal el horror: “*The Beast in the Cave*” [1905], “*The Alchemist*” [1908], “*The Tomb*” [1917], “*The Picture in the House*” [1919], “*The Transition of Juan Romero*” [1919], “*Nyarlatbotep*” [1920], “*The Street*” [1920], “*Arthur Jermyn*” [1920], “*The Terrible Old Man*” [1920], “*The Tree*” [1920], “*The Nameless City*” [1921], “*The Music of Erich Zann*” [1921], “*The Outsider*” [1921], “*The Moon-bog*” [1921], “*Azathoth*” [1922], “*Hypnos*” [1922], “*The Hound*” [1922], “*The Unnamable*” [1923], “*The Festival*” [1923], “*In the Vault*” [1925], “*He*” [1925], “*The Horror at Red Hook*” [1925], “*The Descendant*” [1926], “*Pickman’s Model*” [1926], “*The Thing on the Doorstep*” [1933], “*The Book*” [1934], “*The Thing in the Moonlight*” [1934], “*The Hunter in the Dark*” [1935], “*The Evil Clergy Man*” [1937].

Y un tercero incluye las obras que tienen como base la literatura maravillosa, y donde el componente de literatura de viajes es esencial<sup>358</sup>: “*Polaris*” [1918], “*The White Ship*” [1919], “*The Statement of Radolph Carter*” [1919], “*The Doom that Came to Sarnath*” [1919], “*The Cats of Ulthar*” [1920], “*Celephais*” [1920], “*The Music of Erich Zann*” [1921], “*The Other Gods*” [1921], “*The Quest of Iranion*” [1921], “*The Strange High House in the Mist*” [1926], “*The Silver Key*” [1926].

---

<sup>358</sup> Creemos que esta literatura de viajes debería ser considerada un subtipo de literatura maravillosa.

## 2.5. La ficción científica en H. P. Lovecraft

### 2.5.1. Su relación con la ciencia y la ficción científica

Nuestro autor fue un gran admirador de la ciencia, ya a la edad de 9 años empezó su carrera de aficionado a la Química, a la Física y a la Astronomía, publicando pequeños artículos y columnas en periódicos locales. Sus conocimientos aumentaron con el tiempo y publicó en el *Pawtuxet Valley Gleaner* (entre el 27 de julio y el 28 de diciembre de 1906), en el *Providence Tribune* (entre el 1 de agosto de 1906 y el 1 de junio de 1908), y en el *Providence Evening News* (entre el 1 de enero de 1914 y el 2 de mayo de 1918).

Philip A. Shreffler afirma que la opresión puritana de su familia y de la sociedad que le rodeaba, y su amor a la ciencia, le llevaron a ser agnóstico<sup>359</sup>, cuando se podría haber supuesto un ateísmo exacerbado en oposición a tanta religiosidad, y especialmente cuando leemos la siguiente frase en una de sus cartas: “La mitología judeo-cristiana no es verdadera<sup>360</sup>”

H. P. Lovecraft siempre hizo una defensa recalcitrante de la ciencia ante los peligros que la acechaban en su momento:

Este enfermizo y decadente neo-misticismo protesta, no solo contra el materialismo mecánico, sino contra la ciencia pura con su destrucción del misterio y la dignidad de las emociones y experiencias humanas. Será el credo de la mitad de los ascetas del siglo XX, como bien pronostican Eliot y Huxley.

---

<sup>359</sup> Véase Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, p. 22.

<sup>360</sup> Traduzco de Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*, vol. 1, p. 60.



Pero no olvida los peligros que entraña la ciencia, y así lo demuestra en el primer párrafo de su relato de 1920, “*Arthur Jermyn*”:

La ciencia, opresiva ya con sus chocantes revelaciones, quizá será la exterminadora definitiva de nuestra especie humana<sup>361</sup>.

Para H. P. Lovecraft, como para la mayoría de los escritores de ficción científica de su época, el problema radica en el empleo que se hace de la ciencia, y también en los objetivos que se persiguen, es decir, H. P. Lovecraft alienta a los científicos a buscar el bien de la humanidad, y no su propia autosatisfacción y curiosidad. Esta es la gran diferencia entre los científicos antiguos y los modernos, y la razón, según H. P. Lovecraft, de la posible destrucción del ser humano, tanto mental, como físicamente:

Tu querido Platón estaría de acuerdo. No pensaron [Pitágoras, Heráclito, Anaxágoras, Anaximandro, Demócrito, Empédocles,...] en la sociedad, ni fueron colectivistas. Todos ellos fueron en realidad, egoístas e individualistas, que buscaron el instinto de la gratificación personal de la curiosidad cósmica para su propio beneficio. ¡Expúlsalos! Los Moustacheletted [imposible de traducir, pues es ‘bigotudo’ pero sin implicaciones negativas] jóvenes platónicos no quieren tener nada que ver con tales buscadores del placer que están fuera de la ley y el orden. Ellos, simplemente, *no pudieron* haber sido verdaderos científicos, por cuanto no sirvieron a grandes empresas, ni tuvieron motivaciones altruistas ni bolcheviques. Hablando desde un punto de vista práctico y marxista, no hubo tal gente. ¿Cómo podrían haberlo sido? Ciencia es —según escriben en sus libros— el sirviente de la era de las máquinas. Y si en la antigua Jonia no había máquinas, ¿cómo podría haber ciencia<sup>362</sup>?

Si se revisan sus artículos científicos, se observan títulos como “Science versus Charlatanry” (escrito el 9 de septiembre de 1914), “The Falsity of Astrology” (escrito el 8 de octubre de 1914), o “The Cancer of Superstition” (escrito después del 31 de octubre

---

<sup>361</sup> Traduzco de: “Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species”. Véase Lovecraft, *Ómnibus* 2, p. 65.

<sup>362</sup> Traduzco de Lovecraft, *An Index to the Selected Letters*, vol. 3, p. 299.

1926)<sup>363</sup>. Se trata por tanto de un escritor que siendo empirista por convencimiento, no muestra esta faceta de sí mismo en su quehacer literario. Su horror no se basa en las cosas materiales, como sucede por ejemplo en alguna literatura japonesa, sino en el cosmos, en lo que hasta ese momento —y todavía en la actualidad<sup>364</sup>—, no estaba definido.

---

<sup>363</sup> Para más información léase Lovecraft, *Collected Essays, Volume 3: Science*.

<sup>364</sup> La “Teoría del Caos” sigue sin tener justificación en la Física, la “Teoría de la Relatividad” no tuvo expresión matemática hasta el año 2004, y las más recientes “Teoría de los Agujeros Estelares”, y la “Teoría de la Materia Negra”, parecen no encontrar su camino por la insuficiencia de los avances técnicos.

### 2.5.2. Caracterización

Formalmente, nuestro autor emplea un realismo que Sunand Tryambak Joshi denomina “topográfico”, por su extrema meticulosidad, y por su descripción exacta de los lugares, y que es necesario para lograr, según H. P. Lovecraft, el efecto de lo fantástico:

Cuando escribo una historia fantástica, siempre intento conseguir, con mucho cuidado, el ánimo y el ambiente correcto, y coloco el énfasis donde corresponde. Uno no puede presentar una sucesión imposible, o improbable, o inconcebible de fenómenos como una narrativa común de objetivos y convenciones emocionales, excepto en la inmadura ficción-charlatanería del pulp [imposible de traducir]... Esta maravilla debe ser tratada de forma impresionante y con una construcción cuidada y emocionalmente deliberada. E incluso debe parecer llana y no convincente. Al ser lo principal en la historia, su mera existencia debería ensombrecer a los personajes y los acontecimientos. Pero los personajes y los acontecimientos deben ser consistentes y naturales, excepto cuando entran en contacto con la maravilla<sup>365</sup>.

Con todo, hay que recordar, que como muy bien expone Sunand Tryambak Joshi, sus primeros trabajos “están rescritos, de una manera que él mismo luego despreció, pero que su prosa posterior es precisa, musical y evocativa<sup>366</sup>”.

Si continuamos con la forma, y atendemos a su ficción científica, encontramos que emplea terminología y retórica ensayística de varios saberes científicos, e incluso redacta una de sus novelas a modo de informe, de principio a fin<sup>367</sup>. La narración y la exposición se

---

<sup>365</sup> Traduzco de Lovecraft, “Notes on Writing Weird Fiction”, *Amateur Correspondent*.

<sup>366</sup> Joshi, “Introduction”, *An Epicure in the Terrible*.

<sup>367</sup> Esta característica aparece en más obras narrativas del autor, sin embargo en *At the Mountains of Madness*, es fiel al estilo, salvo tres digresiones y un resumen previo a la última parte.

yuxtaponen, y en ocasiones, en especial cuando los científicos explican los fenómenos, ya sean narradores o no, el discurso expositivo desplaza al narrativo o literario. Además de la explicación minuciosa, que ya hemos comentado, emplea el argumento de la autoridad, contrasta diversas hipótesis, hace comparaciones de ejemplos que sirven para justificar algunas de esas hipótesis, y utiliza abundantes neologismos. No se sirve, en cambio, de definiciones, debido a que la ciencia no suele aparecer explícitamente, salvo en los casos de descripciones de procesos, generalmente biológicos, médicos, geológicos, físicos, químicos y antropológicos. Además de estas características del discurso científico y académico, encontramos otras que sin pertenecer en exclusividad a estos modos, sí podemos encontrarlas con frecuencia: combinación de oraciones simples con subordinadas lógicas (subordinadas adverbiales modales, causales, finales, concesivas,...), complementos de nombre, para matizar explicaciones, uso de la pasiva, y abundancia de léxico denotativo en las explicaciones científicas.

H. P. Lovecraft crea historias partiendo de elementos científicos, desde hallazgos antropológicos<sup>368</sup>, a máquinas eléctricas que exterminan entes extraterrestres<sup>369</sup>, pasando por reanimaciones químicas de cuerpos muertos<sup>370</sup>, aterrizajes de seres extraterrestres<sup>371</sup>, involuciones degenerativas de especímenes humanos<sup>372</sup>, o sus mezclas genéticas con seres de otros mundos<sup>373</sup>. Además, los narradores de sus historias suelen ser científicos y/o sabios, hombres sabios, experimentados, tranquilos, capaces de observar los fenómenos extraños sin inmutarse, en un principio. Es decir, una especie de Super Yo. Sin embargo, esto último no es siempre así, a veces se trata de estudiantes que inician sus carreras, y son algo

---

<sup>368</sup> Como por ejemplo en el relato “*Arthur Jermyn*”.

<sup>369</sup> Como por ejemplo en el relato “*The Shunned House*”.

<sup>370</sup> Como por ejemplo en el relato “*Herbert West-Reanimator*”.

<sup>371</sup> Como por ejemplo en el relato “*The Colour out of Space*”.

<sup>372</sup> Como por ejemplo en el relato “*The Rats in the Walls*”.

<sup>373</sup> Como por ejemplo en la novela corta “*The Shadow over Innsmouth*”.

impulsivos e incluso soñadores. No es casualidad, que estos últimos sean los que logran acercarse más al horror, quedando atrapados y muriendo por ello.

Sus personajes intentan aplicar el materialismo científico a realidades insospechadas, y generalmente salen muy mal parados si se acercan demasiado al entendimiento de esos fenómenos anormales.

Si atendemos a las pautas por las que se debe regir la ficción científica, encontramos que los temas principales, y los tipos se dan cita en este autor:

1.      Mundos imaginarios: La forma en la que H. P. Lovecraft presenta esos mundos es con viajes por tele-transportación psíquica, como en “*The Whisperer in Darkness*” [1931]; viajes interestelares, como en “*In the Walls of Eryx*” [1939]; viajes interestelares también, pero a través de dimensiones desconocidas, como hace Azathot, uno de los dioses supremos, o Nyarlathotep, el mensajero de los dioses, los cuales viajan en muchos de sus relatos de este modo; viajes dimensionales a través de los sueños que se explican por fórmulas matemáticas, como en “*The Dreams in the Witch-House*” [1933]; los viajes por lugares utópicos, como en “*Through the Gates of the Silver Key*” [1934]; viajes en el tiempo<sup>374</sup>, como en “*The Shadow out of Time*” [1936]; o los viajes al infierno —asimilado al caos—, como el descrito al final de la novela titulada *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1948].

2.      Seres imaginarios: H. P. Lovecraft crea seres orgánicos, no procedentes de mitologías antiguas, en sus historias de ficción científica. Utiliza extraterrestres en casi todas sus obras; mutantes, como los que aparecen en “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1941], o los mutantes hijos de humanos y extraterrestres en “*The Shadow over Innsmouth*” [1942]; y monstruos reanimados de cadáveres muertos, androides, como en “*Herbert West-Reanimator*” [1922].

---

<sup>374</sup> En esta novela corta, no se pueden aplicar los conceptos de *viaje hacia atrás/viaje hacia adelante*, ya que el protagonista realiza un viaje mental hacia una época anterior a la aparición del hombre y de la Gran Glaciación, por lo que sus actos no pueden afectar al futuro humano, y no se pueden ver reflejados en el binomio.

3. Las únicas referencias explícitas al sexo que hemos encontrado, y que sean elemento indispensable en la trama de alguna historia de H. P. Lovecraft, aparecen en “*The Dunwich Horror*” [1929] y “*The Shadow over Innsmouth*” [1942], donde los seres humanos se mezclan con seres alienígenas para dar lugar a nuevos entes mutantes. Otra opción es la mención de relaciones sexuales entre miembros de primer y segundo grado de una misma familia, y que acaban con degeneraciones y regresiones biológicas. Es el caso de “*The Lurking Fear*” [1923] y “*The Rats in the Walls*” [1924].

4. H. P. Lovecraft emplea mayoritariamente máquinas y descubrimientos científicos y/o tecnológicos que ya existen para lanzar hipótesis científicas. Sin embargo, en su último relato “*In the Walls of Erix*” [1939], aparecen naves espaciales y armas y equipos futuristas.

5. Por último, cabe comentar que, como ya hemos explicado anteriormente, los mitos y la religión forman parte indisociable de la producción del autor, y le hacen ser especial, y un icono en la literatura de ficción científica.

Llegados aquí, haremos un breve repaso a las principales teorías científicas que maneja H. P. Lovecraft en su producción narrativa, así como a diferentes elementos científicos que emplea:

1. El autor hace gala de sus conocimientos sobre las leyes astrofísicas promulgadas por Einstein, Plank y Heisenberg (el Teorema de la Energía, la Teoría de la Relatividad, el movimiento espacio temporal, la Teoría de la Infinitud del universo, etc.), y otras menores de Harlow Shapley, A. S. Eddington y J. H. Jeans, además del Nomismo de Haeckel<sup>375</sup>. Dos ejemplos son “*The Dreams in the Witch-House*” [1933] y “*The Shadow out of*

---

<sup>375</sup> Para más información véanse sus artículos astronómicos en Lovecraft, *Collected Essays, Volume 3: Science*, y Cannon, *H. P. Lovecraft*, pp. 213-222.

*Time*” [1936], donde se producen viajes inmateriales que transportan el alma, y un viaje en el tiempo e intercambio de las almas de los personajes, respectivamente.

2. La Teoría de la Evolución de Darwin y de la Involución o Degeneración que propagó H. G. Wells con obras como *The Time Machine* [1895]. Como se puede leer en, por ejemplo, “*The Shadow over Innsmouth*” [1942], donde se mezclan genes de seres extraterrestres con humanos, dando como resultado nuevos entes; “*The Dunwich Horror*” [1929], donde la degeneración de la mezcla de una misma sangre lleva a la degradación fisiológica; y “*The Rats in the Walls*” [1924], donde esta degradación lleva incluso al canibalismo.

3. Hace uso de la Microbiología unida a la Paleontología, la Geología y la Botánica, como en *At the Mountains of Madness* [1936], donde a partir de datos de bacterias, clastos y estratos, explica una supuesta evolución geológica y biológica de la Antártida.

4. Emplea superficialmente la Genética, dados los pocos conocimientos que se poseían en aquel momento, pues sólo eran conocidos los trabajos de Gregor Mendel [1869] y de Hugo de Vries [1900], principalmente. Sólo después de su muerte, se demostró que el ADN es el material genético. En “*The Shadow out of Time*” [1936] menciona que las clases sociales de una cultura anterior al Pleistoceno, dependen de las características genéticas de cada individuo.

5. No se limita a estos campos, y emplea también la Antropología biológica y el Funcionalismo antropológico de Bronislaw Kasper Malinowski, en oposición al Culturalismo de Franz Boas, que se estaba institucionalizando en EE.UU. Éste último negaba la posibilidad de que múltiples fenómenos de ámbito mundial, tuvieran un origen

único, y la cosmogonía de H. P. Lovecraft es bastante reduccionista en ese sentido. Además, sigue los parámetros que dictaron Sir James George Frazer y su proclama de que el mito surge fuera del proceso de la evolución natural de las religiones, y de E. B. Tylor, quien argumentaba que las funciones del mito para explicar el mundo son un fin en sí mismo, y el ritual es pertinente como explicación para controlar el mundo. Esto es parte de la esencia de los mitos que conforman el cosmos de H. P. Lovecraft, y se puede rastrear en todas y cada una de sus obras de ficción científica, al igual que ritos y vestimentas<sup>376</sup> inventados por él, y que pertenecen a las religiones de los humanos que veneran a los dioses externos.

6. Sus conocimientos de Química se pueden rastrear en “*The Dreams in the Witch-House*” [1933], por ejemplo, donde describe procesos químicos llevados a cabo por el protagonista.

7. El uso de la tecnología no es tan variado como en Jules Verne, pero sí se encuentran instrumentos, que suelen usarse para derrotar al enemigo, como en “*The Shunned House*” [1937], y que llegan a hacer actos increíbles para la técnica del momento, como en *At the Mountains of Madness* [1936], en donde se construye una excavadora capaz de perforar la tierra y los glaciares antárticos.

8. Utiliza el método científico. Podemos leer en su obra que sigue tanto un método deductivo para el desarrollo de la acción en el hilo narrativo, como uno hipotético-deductivo, todo ello basándose casi siempre sobre un modelo analítico. Sirvan al caso *At the Mountains of Madness* [1936] y “*The Shadow out of Time*” [1936], respectivamente. El proceso que siguen los protagonistas, por lo general, suele seguir estos patrones: recogida

---

<sup>376</sup> La trama de la novela corta “*The Shadow Over Innsmouth*” conecta los collares, adornos y vestimentas que encuentra el narrador en un museo, y su viaje a Innsmouth.



de datos, construcción de hipótesis y, tras testarla, constatación de ésta en el desenlace. Además, podemos encontrar en “*The Colour out of Space*” [1927], por ejemplo, predicciones deterministas hacia un final muy negativo.

9. Por último comentar que la Parapsicología hace acto de presencia en sus obras de la mano de la telepatía, al aparecer algunos seres, como los que conforman la Gran Raza, que se comunican a través de sus pensamientos.

10. Merece un apartado especial en esta presentación de ciencias encontradas en la obra narrativa de H. P. Lovecraft, el hecho ya comentado en el punto 2.2.1., del empleo de la música como vehículo para el viaje entre dimensiones, y su relación estrecha con el color violáceo que la acompaña. Según Pitágoras, las leyes matemáticas que rigen la armonía rigen también el universo, junto a él, Platón en su *Timeo*<sup>377</sup>, y Kepler después, estuvieron de acuerdo. Aunque Thomas Young demostró en 1801, que no se trataba de luz, sino de ondas similares a la luz<sup>378</sup>, durante el siglo XIX se creyó en las líneas más esotéricas de la ciencia, en la teoría de la unidad, que postula que el movimiento es luz, calor, sonido<sup>379</sup>, etc. Por su parte, el Efecto Doppler postula que las ondas de luz y sonido se comportan de igual manera ante los objetos en movimiento, ya que cuando un objeto se acerca a nuestros ojos, se produce el color, acercándose más al violeta, cuanto más velocidad lleve. Al contrario, si el objeto se aleja, la percepción de la retina lo acerca al rojo<sup>380</sup>. Cuando los personajes de H. P. Lovecraft, se desplazan hacia las esferas

---

<sup>377</sup> Véase Platón, *Timeo*, pp. 172-174.

<sup>378</sup> Véase Isaac Asimov, *Guide to Science. 1 The Physical Sciences*, Harmondsworth, Pelican Books, 1975 [1960], p. 360.

<sup>379</sup> Una exposición llevada a cabo en el Institute of Astronomy de la Universidad de Cambridge, durante la semana del 24 al 30 de septiembre de 2007, permitía a los visitantes escuchar la interpretación sónica producida por la materia negra de un cúmulo de galaxias a mil millones de años luz de la Tierra. Para tal experimento se emplearon datos extraídos de imágenes en rayos X producidas por el cúmulo de galaxias, que posteriormente se filtraron con un programa informático y se reprodujeron a través de sintetizadores. Esta exposición no prueba que el movimiento sea sonido, pero reafirma las intuiciones de Pitágoras, Platón, Kepler y H. P. Lovecraft, entre otros.

<sup>380</sup> Véase Isaac Asimov, *Guide to Science*, p. 48.

superiores, es decir, a las otras dimensiones, o lugares indefinidos del espacio exterior, se encuentran rodeados de una música impensable, y de una luz violeta<sup>381</sup> que les transmite calor en un medio frío, como es el caso de las obras *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1948] y “*The Dreams in the Witch-House*” [1933].

---

<sup>381</sup> La longitud de onda del espectro de luz visible para el ojo humano se encuentra entre la luz ultravioleta de 3.900 A, y la luz infrarroja, de 7.500 A, siendo A la unidad denominada Amström, y que equivale a la cienmillonésima parte de 1 cm. No es casualidad que Lovecraft utilice el color violeta en sus textos.

### 2.5.3. Las obras de ficción científica

Por último, y para cerrar este capítulo sobre H. P. Lovecraft, presentaremos los relatos, novelas y novelas cortas que conforman la ficción científica de nuestro autor, y que servirán de ejemplos en el capítulo 3 de la tesis. Pero no sin antes introducirlo a través de las palabras del Sunand Tryambak Joshi, pues al describir la esencia de las obras de H. P. Lovecraft de los últimos años, también lo sitúa en la ficción científica:

Lo que se deriva de la ficción tardía de Lovecraft es un sentido brutal de desesperanza infinitesimal de un lugar para la humanidad en el escenario cósmico. En el cosmos ficcional de Lovecraft, sucesivas olas de razas alienígenas (que siempre son culturas completas, no individuos aislados) vinieron a la Tierra hace millones de años, erigieron vastas ciudades, sostuvieron el dominio de enormes imperios, y finalmente desaparecieron mucho antes del advenimiento de la humanidad. Cada una de estas razas es incalculablemente superior a nosotros físicamente, intelectualmente y sobre todo, estéticamente. La Gran Raza en “*The Shadow out of Time*”, tiene un vasto archive lleno de documentos sobre todas las especies del cosmos... Y lo peor de todo es que los Antiguos de *At the Mountains of Madness*, que vinieron desde las estrellas para establecerse en la Antártida, supuestamente han creado toda forma de vida en la Tierra por error o como una broma. Nosotros somos meramente, un producto accidental de otra raza<sup>382</sup>.

La importancia capital de H. P. Lovecraft para la evolución de la ficción científica en EE.UU., ya fue subrayada por Sam Moskowitz<sup>383</sup> en 1963. Y nosotros no hacemos sino

---

<sup>382</sup> Traduzco de Joshi, “Introduction”, *An Epicure in the Terrible*.

<sup>383</sup> Véase Moskowitz, “The Lore of H. P. Lovecraft”, p. 243.

confirmarla con el que es, según palabras de Sunand Tryambak Joshi, posiblemente, el primer estudio de la ficción científica de H. P. Lovecraft.

Las historias que podemos atribuir a la pluma de H. P. Lovecraft y que pertenecen a esta esfera son las siguientes:

1. “*Dagon*”. Relato escrito en 1917, que narra cómo el superviviente de un ataque de un submarino alemán a un barco durante la Primera Guerra Mundial sobrevive en un bote salvavidas que encalla en una isla surgida del fondo del océano. Una isla de lodo que con los días se seca, y le permite al naufrago explorar la isla. Aparecen aquí suposiciones de una raza anterior al hombre de Neandertal, una raza de hombres pez, que habitaba la Tierra. Al final, encuentra a Dagon, el dios-peiz filisteo, y extraterrestre.
2. “*Beyond the Wall of Sleep*”. Relato escrito en 1919, que narra cómo un interino en un psiquiátrico conoce a un paciente muy particular, cuya extraña conformación fisiológica y mental asocia a la degeneración del ser humano, pero poco a poco llega a entender que se trata de un hombre que recibe mensajes en forma de impulsos eléctricos desde el espacio exterior. Al final, la confirmación de la existencia de una estrella en la nova Algol, confirmará la razón de la aparente locura del enfermo.
3. “*From Beyond*”. Relato escrito en 1920, que narra cómo gracias a una máquina que utiliza el principio de los rayos ultravioleta, el protagonista entra en contacto, junto al estereotípico científico loco, con peligrosos seres de otra dimensión e invisibles al ojo humano.
4. “*The Temple*”. Relato escrito en 1920, que muestra un manuscrito encontrado en la costa de Yucatán y que cuenta cómo Karl Heinrich, un

oficial prusiano, sobrevive al hundimiento de un submarino alemán durante la Primera Guerra Mundial, en aguas del Pacífico, y encuentra las ruinas de la mítica Atlántida. El proceso de hundimiento del submarino y de pérdida de energía está bastante detallado por el autor. El protagonista, casi sin aire, abandona definitivamente el submarino, para explorar una luz que procede de un templo.

5. “*Herbert West-Reanimator*”. Relato largo escrito entre 1921 y 1922, y que es una versión contemporánea de Frankenstein. Con los procesos médicos, químicos y quirúrgicos bien detallados, un científico loco intenta traer a la vida a los muertos. Tras intentos fallidos, en los que produce zombies que se comen a algunos vecinos de su laboratorio, al final, ante la imposibilidad de lograr su objetivo, decide utilizar un cuerpo vivo y modificarlo.
6. “*The Lurking Fear*”. Relato escrito en 1922, que nos muestra a una familia que vive en los sótanos y túneles subterráneos de su mansión, y que ha alcanzado el estado del canibalismo. Aquí H. P. Lovecraft emplea la Teoría de la Involución por las relaciones reproductivas dentro de la familia.
7. “*The Rats in the Walls*”. Relato escrito en 1923, repite la temática de la obra anterior y presenta la disciplina de la genealogía. En esta ocasión, un hombre de EE.UU. hereda en Inglaterra una mansión que él mismo manda reconstruir. Las ratas devorarán todo lo que una vez hubo bajo tierra, y que no es sino la familia degenerada biológicamente. Incluso presenta a algunos miembros de ésta con modificaciones fisiológicas tan grandes que sirven de sustento a los otros caníbales a modo de ganado.
8. “*The Shunned House*”. Relato escrito en 1924, que trata del descubrimiento y destrucción por medio de ácidos de un vampiro estelar encontrado en los sótanos de un edificio.

9. “*Cool Air*”. Relato escrito en 1926, que muestra el éxito de un científico que consigue mantenerse vivo mentalmente, mientras su cuerpo muere. Las bajas temperaturas sirven para que ni el narrador, ni los demás vecinos de la pensión descubran que el cuerpo está muerto y descomponiéndose.
10. *The Dream-Quest of Unknown Kadath*. Novela escrita en 1926, que Sam Moskowitz no incluye en su lista de obras de ficción científica de H. P. Lovecraft, pero dado que el viaje por los sueños, entre otros elementos, incluye especies alienígenas, viajes entre planetas en barco, y un encuentro final en el punto de origen del universo, en el caos, consideramos que debe formar parte de este grupo. Siempre, claro está, teniendo en cuenta que es un híbrido perfecto entre ficción científica y viaje maravilloso. La historia cuenta el viaje de Radolph Carter, *alter ego* de H. P. Lovecraft, por los reinos de los sueños, que no son otros que las dimensiones en el espacio. Encontramos, a este respecto, la asimilación y convivencia de seres y mundos de leyenda y de mito, con seres y mundos alienígenas.
11. “*The Call of Cthulhu*”. Relato escrito en 1926, que narra cómo una expedición científica encuentra la tumba de Cthulhu tras un incidente. Esta tumba, que era submarina, desata la muerte y la locura al abrirla. Este relato empezó la mitología de Cthulhu, y sin embargo se explica en términos y punto de vista científico. Es tal vez la paradoja que hace de H. P. Lovecraft un autor tan especial. Él fue, probablemente, el primer escritor en ver los estudios de mitologías, ritos, religiones y tradiciones orales, desde un punto de vista antropológico principalmente, y científico en general.
12. “*The Colour out of Space*”. Relato escrito en 1927, que según el propio autor es su obra maestra. Es una pieza de ficción científica rigurosa<sup>384</sup>. No hay

---

<sup>384</sup> Alberto Santos matiza dicen su introducción que es “ciencia-ficción oscura”. Lovecraft, Howard Phillips, *El horror de Dunwich y otros relatos de los mitos de Cthulhu*, Madrid, EDAF, 1999, pp. 10.

ningún asomo de duda si se leen las explicaciones químicas y físicas del meteorito que causa los estragos, y sus efectos biológicos sobre los habitantes de la granja afectada. Las observaciones sobre la radioactividad, afirma Sam Moskowitz<sup>385</sup>, son del más alto nivel para la época en la que se compuso el relato.

13. *The Case of Charles Dexter Ward*. Novela escrita entre 1927 y 1928. Sam Moskowitz no le dedica más que dos líneas, y a nuestro parecer, las referencias a la química y la física, y la explicación alquímica del traslado del alma de un cuerpo al otro, nos sugiere que esta obra tiene cabida perfectamente en la ficción científica. La historia cuenta cómo el joven e impetuoso Charles Dexter Ward revive a un ancestro quemado por brujería a partir de un retrato de él encontrado tapiado en una chimenea. El médico que ayuda al padre del joven científico, sirve de punto de reflexión y seriedad empírica en el argumento.
14. “*The Dunwich Horror*”. Relato largo escrito en 1928, que cuenta la vida de dos hermanos muy diferentes, hijos de una mujer humana y de un ser extraterrestre, o dios, a imagen de Zeus. Las leyendas de los indios de Nueva Inglaterra se explican aquí de forma científica. Y de nuevo, los procesos químicos se presentan con mucho detalle.
15. “*The Whisperer in Darkness*”. Novela corta escrita en 1930, que narra el descubrimiento de una colonia de seres extraterrestres que habita en unas montañas, y la progresiva toma de control de la granja del único hombre que conoce su secreto, y que se comunica con el narrador por carta principalmente. Los seres pretenden llevar al granjero a través de las dimensiones en un viaje interestelar de su mente, mientras su cuerpo se

---

<sup>385</sup> Véase Moskowitz, “The Lore of H. P. Lovecraft”, p. 255.

mantiene en un estado vegetativo y al cuidado de la raza alienígena. Como sucediera en “*The Dunwich Horror*”, lo que en un principio tiene la semblanza de leyenda, se explica de un modo científico.

16. *At the Mountains of Madness*. Novela escrita en 1931, cuya inspiración fue una expedición real, y que dadas la exposiciones teóricas geológicas, paleontológicas, biológicas, botánicas y químicas, no deja lugar a dudas a su inclusión en esta lista. Además, la estructura del texto es muy similar a un informe científico. La trama gira en torno al intercambio de cuerpos y mentes entre seres extraterrestres y un científico humano.
17. “*The Shadow over Innsmouth*” [1942]. La novela corta escrita en 1931 refleja un viaje genealógico en busca de los antepasados del protagonista, y que encuentra a una población que convive y se mezcla, para horror del narrador, con seres extraterrestres que habitan en las profundidades del océano. Tras un período de mutaciones, que suele concluir con la madurez, los individuos nacidos del intercambio son capaces de vivir dentro del agua, y ser inmortales en el tiempo.
18. “*Through the Gates of the Silver Key*”. Este relato largo escrito en 1932, nos presenta a un hombre que ha ocupado el cuerpo de otro. La transferencia de mentes es un artificio muy usado por H. P. Lovecraft en sus últimos escritos. Esta historia es ficción científica, pero debemos reconocer que se evade un poco hacia el ensayo filosófico-religioso.
19. “*The Dreams in the Witch-House*”. Este relato largo escrito en 1932, narra las experiencias de un joven genio matemático con seres de otras dimensiones. Además de las teorías matemáticas expresadas a lo largo de la historia, es tal vez dónde la referencia al color violeta y su vinculación con el viaje entre dimensiones sea más frecuente.



20. “*The Shadow out of Time*”. Novela corta escrita en 1934, que descubre que los sueños de un profesor de la universidad de Miskatonic, en realidad, son recuerdos de una vida en otro cuerpo, en otro tiempo. Un viaje al desierto de Australia le mostrará el origen de todo, la comprensión de la finitud del ser humano, y su insignificancia en el cosmos. Seres extraterrestres, descripciones químicas y físicas de fenómenos reales e imaginarios, y sobre todo, el método elegido para describir los hechos, nos hacen pensar que esta obra debe ser incluida en la ficción científica.
21. “*In the Walls of Erix*”. Relato escrito en 1935, que nos hace partícipes de la desventura de un explorador humano en un planeta, en el que busca cristales que se presentan como los salvadores de la humanidad tras extenuar todos los recursos naturales de energía. Podemos decir que este relato es lo más parecido a lo que el público general entiende por ficción científica.

Sam Moskowitz incluye en la lista los relatos “*The Unnamable*” [1923], “*The Outsider*” [1926] y “*Pickman’s Model*” [1927], pero a nosotros nos parece que el primero es un ensayo filosófico-artístico sobre el poder de la palabra para definir la realidad, o el tema de la incapacidad del lenguaje; el segundo es un cuento de horror gótico en el que el protagonista descubre una realidad sobre sí mismo poco gratificante, en un castillo siempre en la oscuridad y plagado de cuerpos muertos —además, la influencia de *The Castle of Otranto* [1764], y del *Beowulf* [siglo IX o X] son palpables—; y el tercero, a pesar de mostrar muy fugaces elementos científicos, estos no son parte central ni del argumento, ni de la composición, ni del tono, con lo que se podría definir más como un cuento de horror gótico.

La intertextualidad entre los relatos aquí expuestos, su temática, sus elementos comunes, el empleo de las ciencias como punto de partida de la explicación del universo, hacen que todo el entramado, sea una unidad, y así lo aparente.

Suponemos que el hecho de que H. P. Lovecraft empleara las ciencias de todo tipo y en conjunción, sin establecer diferencias de rigor, ni de prestigio entre las ciencias sociales y humanísticas, las biológicas, y las exactas, ha sido el factor más importante para obviar su aportación al género. Después de todo, es posible que H. P. Lovecraft sí fuera un hombre más del siglo XIX que del XX en este aspecto, y aún de espíritu humanista, ya que la denominación de ciencia, para ciencias exactas, es muy contemporánea y él conscientemente la rechazaba.

### **3. Las relaciones entre los textos mitológico-épicos y la ficción científica. Comparativa**

En este último capítulo de la tesis nos proponemos comparar y establecer relaciones entre varios temas, tipos y motivos que aparecen con frecuencia en los textos mitológico-épicos y en la ficción científica. Para ello, emplearemos dos instrumentos metodológicos como son la analogía y la homología, además de otros métodos de la literatura comparada. Por analogía entenderemos la semejanza de función, y por homología entenderemos la semejanza estructural. En bastantes ocasiones mostraremos que son complementarias, si bien la función será el elemento preponderante a tener en cuenta.

La estructura que seguirá la comparativa comenzará con dos breves introducciones teóricas de los conceptos, teorías e hipótesis de la antropología cultural y de los estudios sobre mitología y épica, a partir de los que sostendremos el entramado argumental de la comparación. Un tercer punto versará sobre el papel de la oralidad en esos tipos de literaturas. Y para finalizar con la descripción del esquema del capítulo, en la comparativa ofreceremos varias muestras extraídas del corpus pluricultural de obras épico-mitológicas que hemos seleccionado para esta tesis. Después, daremos a conocer otros tantos ejemplos de obras de ficción científica de H. P. Lovecraft, a nuestro parecer, punto de inflexión en la introducción de elementos mitológicos en este género de literatura. Y por último, expondremos una selección de ejemplos de varias de las obras capitales de la ficción científica donde se repiten los conceptos aplicados anteriormente. A todo esto se añadirán más ejemplos de obras de mitología y de ficción científica, tanto literarios como cinematográficos, que complementarán las explicaciones.

¿Y por qué emplearemos la disposición en pares binarios en la mayoría de los puntos? La respuesta a esta pregunta la encontramos en Claude Lévi-Strauss, que postula que la lógica de los mitos se articula en parejas binarias (el bien y el mal, lo alto y lo bajo, lo crudo y lo cocido, etc.) que la comunidad percibe como opuestos, y al mismo tiempo como parejas lógicas que se necesitan y se implican en todo tipo de discursos culturales. Sin embargo, debemos hacer notar que la estructuración en pares binarios no es exclusiva de los mitos, como ya hizo notar Alan Dundes, que nos informa de que el primer estudio estructurado en pares binarios aplicado de la literatura oral tradicional del que tenemos constancia lo llevó a cabo a principios del siglo XX Alex Olrik, en su tratado sobre las leyes de la épica *Das Gesetz des Gegensatzes*<sup>386</sup>.

Esa posibilidad explicativa de los mitos, aplicable también a otros textos de la literatura oral tradicional, así como a la ficción científica, podemos emplearla en nuestro estudio, ya que el héroe, y en general muchos de los fenómenos que afectan al ser humano se reducen a la dualidad, y al espacio intermedio que se encuentra entre los extremos: bien/mal, conocido/desconocido, material/inmaterial, orgánico/inorgánico, otro/yo, pasado/futuro, etc.

El corpus seleccionado comprende las siguientes obras:

1. Para las obras épico-mitológicas vamos a emplear primordialmente la epopeya de *Gilgamesh*<sup>387</sup>, la *Iliada*<sup>388</sup> y la *Odisea*<sup>389</sup> de Homero, las *Eddas*<sup>390</sup> —tanto la de Snorri

---

<sup>386</sup> Véase Dundes, “Binary Opposition in Myth: The Propp/Lévi-Strauss Debate in Retrospect”, *Western Folklore*, Vol. 56, n° 1, 1997, p. 48.

<sup>387</sup> Emplearemos la traducción de la edición de Jean Bottéro, *La epopeya de Gilgamesh*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 1998.

<sup>388</sup> Usaremos la edición de Emilio Crespo Güemes: Homero, *Iliada*, Madrid, Editorial Gredos S.A., 2000.

<sup>389</sup> Utilizaremos la edición de José Luis Calvo: Homero, *Odisea*, Madrid, Cátedra, 1996.

<sup>390</sup> Emplearemos la edición de Enrique Bernárdez: Snorri Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, Madrid, Miraguano Ediciones, 1998.

Sturluson, como la poética—, el *Beowulf*<sup>391</sup>, *Das Nibelungenlied*<sup>392</sup>, el *Popol Vuh*<sup>393</sup> y las epopeyas de Eyí Moan Ndong<sup>394</sup> tituladas *El extraño regalo venido del otro mundo*, *Akoma Mbá ante el tribunal de Dios* y *Mbuandong el antropófago*.

2. Con respecto a las obras de ficción científica de H. P. Lovecraft, los títulos que manejaremos serán los siguientes: “*Dagon*” [1917<sup>395</sup>], “*Herbert West-Reanimator*” [1921-1922], “*The Lurking Fear*” [1922], “*The Rats in the Walls*” [1923], “*The Shunned House*” [1924], *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [1926], “*The Case of Charles Dexter Ward*” [1927-1928], “*The Dunwich Horror*” [1928], “*The Whisperer in Darkness*” [1930], *At the Mountains of Madness* [1931], “*The Shadow over Innsmouth*” [1931], “*Through the Gates of the Silver Key*” [1932<sup>396</sup>], “*The Dreams in the Witch-House*” [1932], “*The Shadow out of Time*” [1934], “*In the Walls of Erix*” [1935].

3. Para las obras de ficción científica hemos seleccionado como obras principales en nuestro estudio<sup>397</sup>: *Voyage au centre de la terre*<sup>398</sup> [1868], de Jules Verne; las novelas *The Time Machine*<sup>399</sup> [1895], *The Island of Dr. Moreau*<sup>400</sup> [1896] y *The War of the Worlds*<sup>401</sup>

---

<sup>391</sup> Usaremos la edición de Luis y Jesús Lerate, Anónimo, *Beowulf y otros poemas anglosajones. Siglos VII – X*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

<sup>392</sup> Utilizaremos la edición de Emilio Lorenzo Criado (ed.), *Cantar de los Nibelungos*, Madrid, Cátedra, 1994.

<sup>393</sup> Emplearemos la edición de Adrián Recinos (ed.), *Popol Vuh*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996 [1960].

<sup>394</sup> Usaremos la edición de Ramón Sales Encinas: Eyí Moan Ndong, *En Busca de los inmortales*, Barcelona, CEIBA, 2004.

<sup>395</sup> Las fechas que aparecen en este apartado, son las de escritura de los textos, no de publicación.

<sup>396</sup> Debemos hacer notar que *The Dream-Quest of Unknown Kadath* y “*Through the Gates of the Silver Key*” son una síntesis perfecta de literatura maravillosa y ficción científica, pero que caben dentro de la denominación de “Ópera espacial”. H. P. Lovecraft fue muy reacio ante las historias de aventuras interplanetarias de su época, y alabó la aparición del relato de Stanley G. Weinbaum, titulado “*A Martian Odyssey*”, en 1934. Ya que para H. P. Lovecraft, todas las historias publicadas anteriormente en el “Pulp”, versaban sobre la historia de amor de un príncipe y una princesa galácticos. Véase Sam Moskowitz, “Dawn of Fame: The Career of Stanley G. Weinbaum”, *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, Westport, Hyperion Press. Inc., 1974.

<sup>397</sup> Dado que en este apartado vamos a aplicar algunos motivos, tipos y temas de la literatura oral tradicional a la ficción científica, al no hacerse un estudio sobre la retórica, y al tratarse de excelentes traducciones hemos creído conveniente el manejo de ediciones en español, salvo en dos de los casos, que sí han merecido especial atención a este respecto.

<sup>398</sup> Emplearemos la edición de Miguel Salabert: Jules Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, Madrid, Alianza Editorial, 2006 [1975].

<sup>399</sup> Usaremos la edición de Rafael Santervás: H. G. Wells, *La máquina del tiempo y otros relatos*, Madrid, Valdemar, 2007.

<sup>400</sup> Emplearemos la edición de Catalina Martínez Muñoz y Alfredo Arias: Herbert George Wells, *La isla del Dr. Moreau*, Madrid, Anaya, 2003 [1990].

<sup>401</sup> Utilizaremos la edición de Mercedes Rosúa: H. G. Wells, *La guerra de los mundos*, Madrid, Castalia, 2006.

[1898], y el relato “The Country of the Blind<sup>402</sup>” [1904], de H. G. Wells; el relato de Leopoldo Lugones titulado “Yzur<sup>403</sup>” [1900]; *Brave New World*<sup>404</sup> [1932], de Aldoux Huxley; *A Martian Odyssey*<sup>405</sup> [1934], de Stanley G. Weinbaum; *I, Robot*<sup>406</sup> [1950], de Isaac Asimov; *I am Legend*<sup>407</sup> [1954], de Richard Matheson; *The Left Hand of Darkness*<sup>408</sup> [1969], de Ursula K. LeGuin; *Neuromancer*<sup>409</sup> [1981], de William Gibson; y *The Road*<sup>410</sup> [2006], de Cormac McCarthy.

---

<sup>402</sup> La traducción será la que se puede leer en: H. G. Wells, “The Country of the blind”, *La máquina del tiempo y otros relatos*, Madrid, Valdemar, 2007.

<sup>403</sup> Todos los relatos aparecen recogidos en la edición de Arturo García Ramos: Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Cátedra, 1996.

<sup>404</sup> Usaremos la traducción de Ramón Hernández: Aldoux Huxley, *Un mundo feliz*, Barcelona, Debolsillo, 2007 [1969].

<sup>405</sup> Emplearemos el libro: Stanley G. Weinbaum, *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, Westport, Hyperion Press, Inc., 1974.

<sup>406</sup> Utilizaremos la traducción de Manuel Bosch Barret: Isaac Asimov, *Yo, robot*, Barcelona, Edhasa, 2007 [1974].

<sup>407</sup> Matheson, Richard, *I am Legend*, London, Orion Books, 2006.

<sup>408</sup> Emplearemos la traducción de Francisco Abelenda: Ursula K. LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona, Minotauro, 2002 [1973].

<sup>409</sup> Usaremos la traducción de José Arconada Rodríguez y Javier Ferreira Ramos: William Gibson, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 2007 [2006].

<sup>410</sup> Cormac McCarthy, *The Road*, London, Picador/Macmillan Publishers Limited, 2006.

### 3.1. Los mitos y su relación con la ficción científica

Antes de pasar a definir el campo de trabajo y las relaciones entre los géneros a estudiar, se nos hace perentorio explicar un polo del campo de estudio sobre el que sostendremos la comparativa, y que es a su vez clave para el desarrollo de la misma. Procederemos, por tanto, a dar una breve introducción a la literatura oral, a las relaciones entre los mitos, las leyendas y los cuentos orales tradicionales, y una más larga, pero no por ello tediosa introducción al estudio de los mitos, la evolución de las ideas que los acompañan y las relaciones que mantienen con la ciencia y la ficción científica.

No creemos necesario demostrar la importancia de la literatura oral tradicional, ni su papel de literatura original del mundo, estos temas han sido ya tratados y discutidos durante siglos, pero sí podemos ofrecer la que en nuestra opinión es posiblemente la mejor explicación de lo que es la literatura oral tradicional:

Corpus de literatura que se transmite esencialmente por vía oral, aunque puede tener también algún tipo de transmisión escrita subsidiaria.

Cualquier discurso o mensaje oral organizado de forma más o menos estética, y cuya función no tenga fines exclusivamente comunicativos, puede ser considerado como literatura oral: por ejemplo, una canción o un cuento, pero también las fórmulas tradicionales de felicitación o de pésame, las expresiones orales de recuerdos personales o de historias comunitarias, etc. La amplitud del concepto explica que la literatura oral pueda ser estudiada tanto desde el terreno de los estudios literarios como desde la etnología\* y la antropología\*, la historia\*, la sociología\*, la psicología\*, la lingüística\*, etc<sup>411</sup> [...]

---

<sup>411</sup> Se puede leer y completar este fragmento en las entradas (clave y voz) de “Literatura de transmisión oral” y “Literatura de tradición oral”, además de un extenso trabajo sobre Literatura popular, oralidad, versión, prototipo y fórmula, en José Manuel Pedrosa, *Enciclopedia Universal Multimedia en DVD*, Madrid, 1997.

El término de "literatura oral" es muy general y relativamente ambiguo. Puede abarcar todas las obras literarias que, en algún momento, se hayan transmitido de forma oral: desde un cuento folclórico hasta una canción de los *Rolling Stones*, y desde un refrán hasta un pregón o edicto que se lee en voz alta y públicamente en una plaza. Sus fronteras pueden confundirse a veces con las de la "literatura popular"\*, que engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales (una canción folclórica) o escritas (un pliego deiego, un folletín por entregas o una fotonovela). También pueden solaparse con las de la "literatura folclórica", que resulta ser un sinónimo más o menos absoluto de la "popular". Además, la "literatura oral" suele englobar a la "literatura tradicional"\*, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en "versiones" siempre diferentes de su "prototipo"\*.

Dentro de este amplio corpus, hemos decidido tomar muestras de obras épico-mitológicas, si bien debemos recordar que las relaciones entre el mito, la leyenda, la épica y el cuento, en bastantes ocasiones, no están bien delimitadas. Ya hemos expuesto nuestra perspectiva conciliadora y heterogénea de los géneros literarios, y hemos afirmado que las delimitaciones son construcciones abstractas de fenómenos mucho más complejos. En concreto, y en lo que concierne a nuestro estudio:

Las creencias míticas se concretan siempre en algún tipo de narración, ya sea en prosa o en verso, de transmisión fundamentalmente oral (y sólo subsidiariamente escrita), que muchas veces presenta analogías sustanciales, e incluso coincidencias argumentales importantes, en relación con los otros dos géneros narrativos tradicionales más representativos: la leyenda y el cuento<sup>412</sup>.

Podemos ofrecer un ejemplo de cómo uno de los más grandes antropólogos de la historia basó parte de sus estudios en unos textos míticos que en realidad eran también leyendas y cuentos al unísono. Tal y como nos dice el renombrado folklorista Alan Dundes en su artículo sobre el debate entre Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss, éste último

---

<sup>412</sup> Pedrosa, "mito", *Enciclopedia Universal Multimedia en DVD*.



empleó en el tomo titulado *Le cru et le cuit*<sup>413</sup>, en su enciclopedia *Les mythologiques*, varios cuentos orales tradicionales como base de su estudio de los pares binarios de los *mitos*. Sin restar valor a esta obra capital del pensamiento humano, Alan Dundes achaca a Claude Lévi-Strauss el pecado de caer en el error de utilizar para su estudio los cuentos que tanto había criticado a Vladimir Propp, y que según Lévi-Strauss, presentaban unos pares binarios de menor fuerza. Alan Dundes destacará tres de los principales cuentos que aparecen en la monumental enciclopedia: el cuento de Edipo, el de Asdiwal, y el del pájaro del nido<sup>414</sup>.

Esta discusión no hace sino mostrarnos las estrechas relaciones que tienen estos géneros o esferas. Ya en 1933, Jan de Vries comentaba que “sobre la transición entre el mito y en cuento, tentamos en la oscuridad<sup>415</sup>”. Y la definición de mito de G. S. Kirk, de 1984, no aclara precisamente la cuestión, puesto que define mito como cualquier historia tradicional, incluyendo así cuentos y leyendas<sup>416</sup>. Tras analizar diversas tentativas de ofrecer las características de los mitos, las leyendas y los cuentos tradicionales orales, creemos que la siguiente, del profesor José Manuel Pedrosa es la más satisfactoria:

El mito se diferencia de la leyenda en que ésta es una narración por lo general breve, que presenta hechos sobrenaturales o difícilmente explicables, y cuyos personajes suelen ser conocidos, antepasados o vecinos más o menos próximos, o tienen por lo menos alguna relación con la historia del entorno local del narrador. El contenido de la leyenda no tiene necesariamente (salvo en el caso de las leyendas devotas y hagiográficas) la dimensión religiosa del mito. El suceso narrado en la leyenda se percibe como posible (e incluso a veces como real y experimentado en persona) por el narrador y por el oyente, y se inscribe en unas dimensiones de espacio conocido y local, y de tiempo pasado pero no indefinido ni irreal. Es decir, que la leyenda es sentida por el narrador y por el oyente como una historia extraordinaria y con

---

<sup>413</sup> Véase la edición en español Claude Lévi-Strauss, *El origen de las maneras en la mesa, Mitológicas III*, Siglo XXI, Madrid, 1972.

<sup>414</sup> Véase Dundes, “Binary Opposition in Myth”, pp. 44-47.

<sup>415</sup> Joseph Harris cita de Jan de Vries, *The problem of Loki*, col. Folklore Fellows Communications, n° 110, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1933, p. 76. Véase Joseph Harris, “Myth and Literary History: Two Germanic Examples”, *Oral Tradition*, n° 19, Columbia, <http://journal.oraltradition.org/issues/19i/harris>, 2004, p. 7.

<sup>416</sup> Véase Harris, “Myth and Literary History”, p. 14.

contenidos poco explicables desde el ámbito de la experiencia normal y de la cotidianidad, pero refrendada por su conexión con su espacio y tiempo vitales, y muchas veces también con personajes conocidos o inscritos en un pasado próximo o tenido por próximo, muy diferente del tiempo mítico "protohistórico".

Por otro lado, el mito se diferencia del cuento tradicional en que éste se suele percibir como absolutamente ficticio o imaginario por el narrador y por el oyente, y sus personajes son puros arquetipos simbólicos. El cuento tradicional carece de cualquier dimensión credencial y religiosa, y se inscribe en unas dimensiones de espacio y de tiempo ("Érase una vez...") indefinidas e irreales, muy distintas del tiempo "protohistórico" pero sentido como "real" que define al mito<sup>417</sup>.

Esta explicación la podríamos representar de manera sistemática de la siguiente manera:

	TIEMPO	PERSONAJES	ESPACIO	CONNOTACIÓN
Mito	Prehistórico	Sobrehumanos	Relacionado con la comunidad	Religiosa
Leyenda	Considerado histórico en la comunidad	Considerados históricos y reales por la comunidad	Local	No religiosa, credibilidad empírica
Cuento	Simbólico, indeterminado	Simbólicos	Ficticio e indeterminado	No credibilidad dentro de la sociedad de la comunidad que lo cuenta

Los mitos han sido estudiados desde los tiempos de la Grecia clásica, si no antes. La mitografía, que podríamos definir como 'el estudio y recolección de mitos', ya comenzó con Hésíodos y su *Teogonía*, aunque no fue hasta el siglo XVIII que se establecieron los estudios de forma menos intuitiva. La mitografía tal y como la conocemos hoy en día, comienza con precursores tales como Giambattista Vico (1668-1774) y su *Scienza Nuova* (*La ciencia nueva*), de 1725; Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), en obras como *De l'origine*

<sup>417</sup> Pedrosa, "mito", *Enciclopedia Universal Multimedia en DVD*.

*des fables (El origen de los cuentos)*, de 1724 y Johann Gottfried von Herder (1744-1803). En el siglo XIX, destacaron el filósofo alemán historicista Friedrich von Schelling (1775-1854); los diversos estudios del gobernador británico en Nueva Zelanda Sir George Grey (1812-1898); la importantísima obra de Jakob Grimm (1785-1863) *Deutsche Mythologie (Mitología alemana)*, de 1835; Friedrich Max Müller (1823-1900), en libros como *Comparative Mythology (Mitología comparada)*, de 1856, donde defiende un punto de vista alegórico; y Edward Burnett Tylor (1832-1917). Ya en el siglo XX sobresaldrían George Frazer (1854-1941), y su *The Golden Bough (La rama dorada)*, publicado entre 1911 y 1915, donde postula el evolucionismo aplicado a la cultura; el simbolismo de Sigmund Freud, (1856-1939), en sus obras *Die Traumdeutung (La interpretación de los sueños)*, de 1899 y *Totem und Tabu (Totem y tabú)*, de 1913, Carl Gustav Jung (1875-1961); el funcionalismo de Bronisław Kasper Malinowski (1884-1942); el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss (1908), en las obras *Anthropologie Structurale (Antropología estructural)*, cuyos volúmenes I y II se editaron en 1958 y 1973, respectivamente, *Les structures élémentaires de la parenté (Las estructuras elementales del parentesco)*, de 1948 y 1967, *La pensée sauvage (El pensamiento salvaje)*, de 1964, y *Mythologiques (Mitológicas)*, enciclopedia editada entre 1964 y 1971.; Georges Dumézil (1898-1986) y Alan Dundes (1935-2005) como cabezas más visibles de la nueva mitología comparada; y Mircea Eliade y su fenomenología comparativista<sup>418</sup>.

¿Qué es un mito? Hay ciertamente muchos significados y acepciones del término *mito* que no tienen cabida en este estudio. Desde el siglo XVIII al menos, la palabra *mito* se cargó de un valor muy negativo en ciertos contextos. En ocasiones, se ha venido utilizando el término como creencia falsa extendida aplicable, a por ejemplo, personajes históricos o contemporáneos, grupos musicales, deportistas de élite, e incluso productos publicitarios.

---

<sup>418</sup> Para más información véase Pedrosa, “mito”, *Enciclopedia Universal Multimedia en DVD*.

Podemos rastrear el origen de alguno de ellos en las palabras de Mircea Eliade, y de cómo esos significados extrapolados del original fueron derivados, en ocasiones, hacia formas peyorativas y despectivas:

En el lenguaje corriente del siglo XIX, mito significaba todo lo opuesto a “realidad” [...] Como tantos otros clichés originados en la Ilustración o el positivismo, éste también era de estructura y orígenes cristianos, pues para el cristianismo primitivo, todo lo que no hallaba su justificación en uno u otro de los Testamentos era falso: era una “fábula”<sup>419</sup>.

Si nos remontamos a las sociedades “primitivas” y arcaicas,

Se considera que el mito expresa la *verdad absoluta*, es decir, una revelación transhumana que tuvo lugar en el alba de los tiempos, en el tiempo sagrado de los principios (*in illo tempore*). Siendo *real* y *sagrado*, el mito se convierte en *ejemplar*, y por ende, en *repetible*, pues sirve de modelo y a la vez de justificación de todos los actos humanos. En otros términos, un mito es una historia verdadera sucedida en el principio de los tiempos y que sirve como modelo de los comportamientos humanos<sup>420</sup>.

Nos parece, sin embargo, más acertada la definición sobre mito que ofrece José Manuel Pedrosa, por supuesto, sin faltar a la verdad de la que nos regaló Mircea Eliade. Mito sería por tanto:

Creencia que se expresa en una narración oral o escrita (de extensión variable) que presenta hechos extraordinarios considerados como posibles o reales por el narrador y por el receptor. Tales hechos están relacionados con la edad de orígenes o fundación del mundo o de la comunidad a la que atañe o con la que se relaciona la narración, y protagonizados por dioses, semidioses, héroes fundadores o culturizadores, y elementos cósmicos, naturales, animales, monstruosos, etc. animados o personificados. El contenido del mito es considerado por sus

---

<sup>419</sup> Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Editorial Kaidós, 2005 [1957], p. 21.

<sup>420</sup> Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, pp. 21-22.

transmisores auténtico y real, pero no exactamente histórico, sino más bien "protohistórico", y goza de una cierta consideración mágico-religiosa dentro de la comunidad<sup>421</sup>.

Aquí debemos hacer una diferenciación, y es que el término que creó John Ronald Reuel Tolkien, *mythopoeic*, que podríamos traducir como *mitopoética*, y que es la creación de una mitología ficcional, ha sido recurrente en algunos autores de literaturas fantásticas. Tales son los casos de Robert E. Howard y sus mundos de la Era Hiboria, los universos de H. P. Lovecraft, Frank Herbert y su universo en la serie de *Dune*, las galaxias de George Lucas en sus sagas de *Star Wars*, y la cosmogonía del propio J. R. R Tolkien, que describió en la compilación de los supuestos textos mitológicos de la Tierra Media titulada *The Silmarillion*<sup>422</sup>. Una *Mitopoética* creada por inspiración de las denominadas Materias de Bretaña y de Francia, junto a las mitologías mesopotámicas, escandinavas y griegas, que él conocía tan bien.

Edward Burnett Tylor siempre defendió la incompatibilidad entre el mito y la ciencia, ya que para él los dos explicaban los mismos fenómenos. Creemos que esa opinión es bastante discutible, sin embargo no vamos a entrar a rebatirla puesto que en 1999, Robert A. Segal nos regaló una argumentación desmontando completamente esa premisa<sup>423</sup>.

Nosotros ya hemos mostrado nuestra opinión al respecto en el punto 1.2.1.7., a partir de un breve análisis del empleo de los mitos en la ficción científica y que ampliaremos en este capítulo. Ya a mediados del siglo XX, se empezó a dejar de lado la aseveración que decía que el mito explica sucesos y cosas imposibles o impensables. Carl Jung afirmó que esa ruptura se debía a la crisis del cristianismo:

---

<sup>421</sup> José Manuel Pedrosa en la *Enciclopedia Universal Multimedia en DVD*, bajo la entrada (clave y voz) mito, ofrece una valiosa información sobre varios aspectos relacionados con los mitos, desde su origen, definición y escuelas y tendencias mitográficas, hasta los distintos tipos de mitos, sus funciones, sus relaciones con las leyendas y los cuentos, y las relaciones de los mitos con las religiones, la ciencia y la historia. Dado que ofrece una gran cantidad de información, no creemos necesario repetirla aquí, salvo algunos pequeños fragmentos.

<sup>422</sup> La primera edición la encontramos en J.R.R. Tolkien, *The Silmarillion*, Christopher Tolkien, (ed.), Boston, Houghton Mifflin, 1977.

<sup>423</sup> Véase Robert A. Segal, *Theorizing About Myth*, Boston, University of Massachusetts Press, 1999, pp. 7-16.

Cuando Jung tituló uno de sus libros *L'Homme à la découverte de son âme*, implicaba que el mundo [contemporáneo<sup>424</sup>] —en crisis tras su profunda ruptura con el cristianismo— andaba en busca de un mito nuevo, y que sólo ese mito permitiría reencontrar una nueva fuente espiritual que le devolvería los poderes creativos<sup>425</sup>.

Y ese nuevo mito es la ciencia. Se ha venido oponiendo la irracionalidad del mito frente a la racionalidad de la ciencia, y aún más en concreto,

se puede también definir la relación entre el mito y la ciencia como la oposición entre la creencia en lo irracional que procede del pasado (mito) y la certeza de lo racional que se proyecta hacia el futuro (ciencia). En cualquier caso, esta diferenciación no ha estado siempre clara. Los antiguos naturalistas griegos, a quienes se considera los primeros precursores de la ciencia, desarrollaron concepciones del universo que tenían mucho que ver con los mitos fundacionales de sus contemporáneos. Y pensadores del siglo XX como el teólogo Paul Tillich y el filósofo Karl Jaspers, han defendido el ingrediente mitológico en el desarrollo y evolución de toda ciencia<sup>426</sup>.

Como nos advierte José Manuel Pedrosa, esa oposición no ha estado siempre muy clara, y nosotros somos de la misma opinión que Mircea Eliade cuando afirma que:

Parece que el mito, igual que los símbolos que utiliza, no desaparece nunca del mundo presente de la psique; sólo cambia de aspecto, y camufla sus funciones<sup>427</sup>.

Así, el mito se transforma y se adapta a las necesidades del ser humano. Mircea Eliade se basa en una realidad de la cultura polinesia para decir que la

---

<sup>424</sup> Creemos que se debe traducir como contemporáneo, no moderno, tal y como aparece en la traducción al español. La aplicación del concepto cambia de una lengua a otra. Esto ya lo advierte el propio traductor en una larga nota a pie de página.

<sup>425</sup> Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, p. 23.

<sup>426</sup> Pedrosa, “mito”, *Enciclopedia Universal Multimedia en DVD*.

<sup>427</sup> Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, p. 26.

angustia frente al tiempo histórico, acompañada del oscuro deseo de participar en un tiempo glorioso, primordial, *total*, se pone de manifiesto en los hombres [contemporáneos] a través de un intento a veces desesperado de atravesar la homogeneidad del tiempo, por “salir” de su duración y recuperar el tiempo cualitativamente diferente respecto al que crea<sup>428</sup>.

Si observamos los denominados *mitos contemporáneos*, percibimos que no expresan un deseo de vuelta al mundo de los dioses, “no van hacia atrás en el tiempo, sino hacia adelante, como en la ficción científica<sup>429</sup>”. Por todo esto hemos querido relacionar estos dos grandes géneros literarios. Con nuestra humilde aportación, esperamos apoyar la idea de que la ficción científica, junto a la literatura maravillosa, es tal vez el mayor exponente de la continuidad de los mitos.

---

<sup>428</sup> Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, p. 33.

<sup>429</sup> Segal, *Theorizing About Myth*, p. 23.

### 3.2. La épica, la epopeya y su relación con la ficción científica. Un acercamiento heterogéneo

Como punto de partida debemos resaltar que el terreno el que nos moveremos es muy resbaladizo. Si nos ceñimos al campo de los estudios hispánicos, el primer documento que menciona el adjetivo *épico* data de 1580, y se lo debemos a Fernando de Herrera<sup>430</sup>. Posteriormente, lo utilizarán Cervantes, Covarrubias y otros autores. Sin embargo no se encuentran rastros del término en los vocabularios de los siglos XVI ni XVII. La primera referencia a la palabra épica en el *Diccionario de la Real Academia Española* aparece en la edición de 1884 y dice así: 'Épica. F. poesía épica'<sup>431</sup>. Debemos esperar a la edición de 1985 para encontrar una definición más completa del término en el *DRAE*: 'Género de poesía en el que el poeta relata hazañas heroicas'. En la edición de 2001, los términos no han variado mucho: 'Épico, ca. (Del lat. *epīcus*, y este del gr. *ἑπικός*). adj. Perteneciente o relativo a la epopeya o a la poesía heroica'<sup>432</sup>. Tal y como se puede apreciar, la épica se convierte aquí en un sinónimo de *heroico*, al igual que también sucede en el Diccionario de María Moliner: 'Épico, -a. 1 (adj) «heroico». Se aplica a la poesía o literatura en la que se relatan hazañas o hechos heroicos'<sup>433</sup>. En ambas definiciones, se asocia lo heroico con lo épico, y eso no tiene por qué ser necesariamente así<sup>434</sup>, ya que existen otros textos, como los *romans* de Chrétien de Troyes, que narran las hazañas heroicas de los caballeros del Rey Arturo, o los prolijos libros de caballerías españoles, que caben cómodamente dentro de la

---

<sup>430</sup> Véase Carlos y Manuel Alvar, *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 12.

<sup>431</sup> Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en el URL: <http://buscon.rae.es>.

<sup>432</sup> Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en el URL: <http://buscon.rae.es>.

<sup>433</sup> María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1991, Tomo I, p. 1157.

<sup>434</sup> Véase la introducción de Alberto Montaner en el *Cantar de mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 2000, p. 6.



definición de lo heroico, pese a que no se ajusten al género épico que se nos describe en las definiciones anteriores. Ante esta situación se nos hace perentorio mencionar que la dificultad de una definición exacta y completa viene atestiguada por el hecho de que el propio Albert B. Lord no definió la palabra *épica* en su obra capital, *The Singer of Tales*<sup>435</sup>.

---

<sup>435</sup> Véase Albert B. Lord, *The singer of tales*, Boston, Harvard University Press, 1960.

### 3.2.1. Caracterización

Si tuviéramos que decantarnos por una definición de épica, tal vez la siguiente sería una de las más completas:

Poesía narrativa, de carácter objetivo, impersonal y dramática, que tiene como tema principal las hazañas realizadas por una colectividad (a veces representada por el héroe) que se siente agredida y que intenta volver a la situación inicial anterior a la agresión<sup>436</sup>.

Es poesía por cuanto utiliza en la mayoría de sus realizaciones el verso. No suele organizarse en estrofas, sino que los versos se agrupan en series de una misma rima. Lo habitual es que “no haya alternancia de rimas en una misma tirada, ni versos de distinto número de sílabas en un poema<sup>437</sup>”.

En cuanto al contenido narrativo, se puede ofrecer un episodio, como en la *Iliada*, o una sucesión de episodios, como en el *Kalevala*. El protagonista suele ser un héroe (o dios, o semidiós) al que se encarga el restablecimiento del *status* anterior<sup>438</sup>.

Podemos añadir que el género está caracterizado por una marcada objetividad, y que el narrador omnisciente expone “unos hechos, que conoce perfectamente y que considera pasado remoto<sup>439</sup>”. A su vez, en muchos casos, el auditorio también es perfecto conocedor de la historia que se cuenta.

---

<sup>436</sup> Alvar, *Épica medieval española*, p. 15.

<sup>437</sup> Alvar, *Épica medieval española*, p. 15. En la nota a pie de página número 21 añaden que no se refieren a las irregularidades típicas de la épica castellana. Sin embargo, las alternancias de versos con distinto número de sílabas son mucho más frecuentes de lo que se cree. Tómese como ejemplo el *Gilgamesh*, o bastantes ejemplos de la épica africana.

<sup>438</sup> Esta vuelta al estado anterior de las cosas se encuentra en gran parte de la literatura oral tradicional. En el caso de los cuentos orales, y aunque haya sido muy criticado por Lévi-Strauss, Vladimir Propp, en su obra *Morfología del cuento*, presenta la función número 19 como *Reparación de la fechoría inicial o satisfacción de la carencia*.

<sup>439</sup> Alvar, *Épica medieval española*, p. 16.

La impersonalidad del género es otra característica. Y ésta se debe al distanciamiento entre el autor y el intérprete. Como se sabe, el autor épico y/o narrador épico, suelen ser anónimos, y el desarrollo de la acción se deja en manos de los protagonistas y de la dramatización de sus diálogos.

A estas características se les puede sumar una última que propuso Cecile Maurice Bowra tomando como modelo la obra de Hector Munro Chadwick y N. Kershaw Chadwick: La épica narra hazañas y/o desastres generalmente ocurridos al héroe y que sirven de ejemplo moral a la comunidad<sup>440</sup>.

Son muchas las cualidades que presenta la épica, sin embargo, al ser tantas sus manifestaciones y sus tipos y orígenes, no deja de ser complicado añadir más características a las ya mencionadas sin incurrir en el error. Las marcadas tendencias occidentalistas en muchos estudios al respecto han llevado a introducir elementos que están ausentes en otros lugares y tiempos. En particular, hasta hace poco han pasado desapercibidas para muchos críticos las obras africanas, tal y como denuncian, por ejemplo, Johnson, Hale y Belcher en su libro recopilatorio de épica oral del occidente, norte y centro del continente “salvaje<sup>441</sup>”. Si bien sólo aparecen fragmentos de los textos recitados y cantos originales, la obra muestra que asunciones previas de ciertos sectores de la crítica quedan invalidadas, como el tono elevado y sublime, el ideal buscado por el héroe, y el uso de la poesía como medio de expresión.

---

<sup>440</sup> Véase Cecile Maurice Bowra, *Heroic Poetry*, London, McMillan & Co. Ltd., 1952, pp. 1-4.

<sup>441</sup> Véase John Williams Johnson, *et alii*, *Oral Epics from Africa: Vibrant voices from a Vast Continent*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.

### 3.2.2. Tipologías

Por un lado, está la clásica diferenciación entre los cinco grandes grupos épicos:

- El oriental, con el *Ramayana* y el *Mahabharata* como cabezas visibles.
- El clásico, en el que destacan la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*.
- El germánico, con el *Beowulf*, las sagas nórdicas y el *Cantar de los Nibelungos*, como ejes más notables.
- El románico, es decir, el francés, el occitano, el italiano<sup>442</sup> y el castellano medieval, con la *Chanson de Roland* y el *Cantar de mio Cid*, por ejemplo.
- El culto y renacentista italiano, portugués y español, con *La Divina Comedia*, *Os Lusíadas* y *La Araucana* como títulos más sobresalientes.

A este esquema de grupos se le podrían crear divisiones, e incluso crear nuevos grupos. Así, en el grupo épico oriental habría que diferenciar, al menos, otros tres subgrupos: el hinduista, con las obras cumbre ya mencionadas; el japonés; y el budista, con épicos de países como China, Mongolia y el Tíbet. Se debería añadir un grupo de Oriente Medio, con literaturas destacadas de Afganistán, Pakistán e Irán. Y también deberíamos crear otro en África dividido a su vez, al menos, en el del África Negra, Madagascar, y el África Árabe<sup>443</sup>. Y todo ello sin olvidar el *Gilgamesh*; primer texto literario extenso escrito de la humanidad.

---

<sup>442</sup> El occitano y el italiano estuvieron muy influidos por el modelo francés. Véase Alberto Montaner, “Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica)”, en *Reçons épics en les literatures i el folklore hispànic*, eds. P. Bádenas y E. Ayensa, Atenas, Acrinet, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2004, p. 21.

<sup>443</sup> Este subtipo tiene como grandes referentes los dos fragmentos egipcios del *Bani Hillal*.

Otra clasificación tipológica atendería a la extensión de las obras. Se han mantenido diversas posturas a lo largo del tiempo, pero partiendo de la opinión de Paul Zumthor, que divide toda la épica en dos grandes grupos, baladas y epopeyas extensas, vamos a discutir algunos aspectos y a ofrecer una subdivisión.

Por baladas debemos entender poemas narrativos épicos breves: entrarían a formar parte del grupo toda la baladística paneuropea, dentro de la cual cabría incluir el romancero hispánico. Por otra parte, dentro de las epopeyas encontraríamos las epopeyas propiamente dichas y los cantares de gesta, que tienen como principales ejes diferenciadores la mayor o menor extensión de la obra, respectivamente, y el carácter divino y mitológico de las primeras.

En cuanto a los romances, hay opiniones varias sobre su relación o su inclusión dentro de la épica. Si partimos de un artículo interesantísimo de Diego Catalán sobre el papel del discurso directo en los romances orales modernos, encontramos que los temas son más dramáticos y menos narratológicos que en los cantares<sup>444</sup>, como sucede con las baladas yugoslavas, según detalla John Miles Foley<sup>445</sup>. De ahí que nosotros no creamos que se deban excluir los romances del género de la épica.

Una tercera clasificación sería la que sostiene Alberto Montaner<sup>446</sup>, que afirma la existencia de una *épica del interior*, que trata conflictos internos de una sociedad, como la venganza personal o familiar, y que a veces recurre a un protagonista rebelde ante la sociedad. Por otro lado, la *épica del exterior* trata conflictos externos, y muestra primordialmente el enfrentamiento entre fieles de distinto credo, así como por el sexo, o la lucha por las tierras, etc. Dentro del segundo grupo, Montaner diferencia entre la épica de

---

<sup>444</sup> Véase Diego Catalán, “Hacia una poética del romancero oral moderno”, en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (AIH). Actas IV*, dir. Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1971. En el URL: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_030.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_1_030.pdf) [visita el 01/06/2007].

<sup>445</sup> Véase John Miles Foley, *Traditional Oral Epic*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990, pp. 278-328.

<sup>446</sup> Véase Montaner, “Introducción a la épica de frontera”, pp. 9-10.

*cruzada* o de *guerra santa*, que “establece una neta oposición entre el bien (la religión propia) y el mal (la ajena)<sup>447</sup>”, y la de *frontera*, que el autor explica de la siguiente manera:

Narra las vicisitudes de la vida en las zonas limítrofes entre los países de ambas religiones, donde la convivencia con el otro tiende a suavizar esa oposición de tintes maniqueos [...] El enfrentamiento, se vuelve entonces más bien coyuntural y la paz será siempre posible, al menos en determinadas condiciones. Así mismo, se podrán dar relaciones transfronterizas amistosas e incluso matrimoniales (conversión mediante, eso sí<sup>448</sup>).

Montaner nos advierte de que basa su concepto de grupos épicos en las tradiciones románicas, bizantino-eslavas e islámicas, de ahí que la religión se transforme en un eje director fundamental. Creemos que, si se hiciera una comparación con otras épicas orales tradicionales para observar si este fenómeno es identificable, el resultado sería positivo, y suponemos que tal vez aparecerían también otros ejes vertebradores adicionales en la teoría.

Por último, ofrecemos nosotros una cuarta clasificación que toma como referente principal el papel de la oralidad en la creación y difusión de los textos:

- La *épica de origen escrito* la podríamos definir de la siguiente manera: 'se trata de la épica que desde su concepción fue creada con los instrumentos y recursos estilísticos de la escritura, y no de la voz, y que tiene un léxico, una sintaxis y una retórica que no dan entrada a la variación ni a la improvisación'. A este grupo vendrían a pertenecer la *Eneida*, y las obras que la tradición de la historia literaria ha denominado *poemas épicos cultos*. Los siguientes textos serían un ejemplo de este grupo: *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri; *Os Lusíadas*, de Luís de Camões; *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto; *La Araucana*, de Alonso

---

<sup>447</sup> Montaner, “Introducción a la épica de frontera”, p. 10.

<sup>448</sup> Montaner, “Introducción a la épica de frontera”, p. 11.

de Ercilla; *El Bernardo del Carpio o La derrota de Roncesvalles*, de Bernardo de Balbuena; *La Henriada*, de Voltaire; y *Paradise Lost (El paraíso perdido)*, de John Milton.

- La *épica de origen oral* vendría a ser 'la épica que desde su concepción fue creada mediante los instrumentos y recursos estilísticos de la voz, para ser cantada, y/o recitada, y/o salmodiada delante de un público que escucha y ve; el léxico, la sintaxis y la retórica son menos sofisticados que los de la épica culta, y dan lugar a la variación y a la improvisación'.

Si intentamos entrar en detalles, e inducidos por los trabajos de Albert B. Lord, podemos pensar en una posible subdivisión más dentro de la *épica de origen oral*:

- *Épica de origen oral sin influencia determinante de la norma escrita*: como por ejemplo el *Beowulf*, las baladas de Cúchulainn, o el *Kalevala*.

- *Épica de origen oral y fijada por la norma escrita*: como son, entre otras, las epopeyas griegas, el *Gilgamesh*, el *Cantar de los Nibelungos*, la épica india, y mucha de la románica<sup>449</sup>, pues al menos en lo concerniente a la castellana, existió una doble difusión de los cantares de gesta en el siglo XIII en Castilla, tanto de forma escrita como oral<sup>450</sup>.

Aunque esta clasificación arroja una separación muy específica de la labor recopilatoria de los textos, algunos de ellos siguen siendo objeto de discusión entre los que opinan que la norma escrita influyó en los textos originales y los que creen lo contrario. No nos aventuraremos a ofrecer una solución a un conflicto que dura ya casi doscientos años. Pero sí creemos conveniente mencionar esta subdivisión.

¿Por qué relacionar el componente épico y la ficción científica? Porque, entre otras razones, nos resultó importante el hecho de que lo épico resaltara exactamente la misma

---

<sup>449</sup> Aún hoy se sigue discutiendo sobre la posibilidad de que obras como el *Cantar de mio Cid* fueran modificadas por la norma escrita, o preservadas tal cual se dictaron.

<sup>450</sup> Véase Diego Catalán, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Centro de Estudios históricos Menéndez Pidal, 2001, pp. 118-120.

información contextual que la ficción científica, información esencial en la coherencia y verosimilitud ficcional:

La épica da informaciones sobre la organización política y social, la cultura material, la geografía, los mitos y las costumbres de la época en la que se sitúa la acción<sup>451</sup>.

Otro aspecto fundamental que vincula los dos géneros, merece una introducción aparte:

¿Se puede verdaderamente afirmar que ha muerto o que está muriendo la épica, de igual modo que, según han afirmado, algo aventuradamente quizá, muchos críticos, habrían muerto o estarían muriendo la novela o la tragedia<sup>452</sup>?

José Manuel Pedrosa cita a grandes pensadores, críticos y literatos de la historia que ofrecen su opinión al respecto. Entre ellos podríamos destacar a Gérard Genette, Aristóteles, Sigmund Freud, Ramón Menéndez Pidal, Jorge Luis Borges, y un largo etc.

Si consideramos estrictamente la épica según la definición aristotélica, parece claro que ha muerto, al menos en gran parte de occidente. Sin embargo, las películas del Oeste estadounidense, la fantasía heroica, el cine de Hollywood más reciente con títulos como *Braveheart*, *Gladiator*, *Troy*, *Alexander*, o *300* parecen no querer dejar en el olvido el género épico<sup>453</sup>. Aunque la forma haya cambiado sustancialmente, el contenido viene a ser el mismo en sus argumentos, temas, motivos y tipos. Y una de las vías más importantes e influyentes de su continuidad ha sido la ficción científica. De la mano de sagas de novelas como *Dune* o

---

<sup>451</sup> Homero, *Iliada*, p. XXIV.

<sup>452</sup> José Manuel Pedrosa, “¿La muerte de la épica? Las metáforas de un género literario, entre la modernidad y la posmodernidad”, *Revista de Poética Medieval*, nº 14, 2005, p. 50.

<sup>453</sup> La pervivencia del género bajo otras formas de expresión ha influido incluso a la música, en la que han aparecido desde los años 70, grupos musicales que intentan recuperar sonidos de la Edad Media, y letras de baladas, romances, e incluso cantares. El aspecto más radical se encuentra en el denominado, *rock o heavy épico*, cuyos grupos suelen estar integrados por expertos músicos que toman textos medievales épicos, y los modifican para adaptarlos a una música que mezcla escalas y ritmos del rock con sus homólogos del tetragrama. Uno de los más famosos es el grupo Blind Guardian, que tiene como fundadores a dos profesores del Conservatorio de Copenhague. En España destacó en los años 90 del siglo pasado el grupo Avalanch.



*Foundation*, o de series de películas como *Star Wars*, donde el componente épico es tan importante como el científico o pseudocientífico, la épica ha mantenido su estatus. Quizá por la presencia de los ideales que representa, y/o la violencia a la que va unida, la épica ha encontrado siempre un hueco en todas las sociedades, y nunca las ha abandonado. No debemos olvidar que el hombre es un lobo que sueña con ser un lobo.

### 3.3. La oralidad en la epopeya y en la épica

#### 3.3.1. Mundo oral frente a mundo escrito

El epígrafe que da título a este punto procede de unas palabras de Albert B. Lord<sup>454</sup> que reproducimos en las siguientes líneas:

Aunque los dos mundos del pensamiento y su expresión, el oral y el escrito, exhiben algunas destacadas e importantes diferencias, no son mundos realmente separados<sup>455</sup>.

Según el autor, ha habido muchos pueblos en los que la palabra escrita ha sido conocida después de haberse creado un corpus de literatura oral grande, y que se ha ido transmitiendo de generación en generación<sup>456</sup>. Incluso menciona que hubo tribus en la Germania continental, en Escandinavia, en Islandia y en Inglaterra que no usaron el texto escrito hasta que se convirtieron al Cristianismo<sup>457</sup>. A eso podríamos sumar la siguiente situación:

Ciertamente, hay amplias áreas en las cuales (hasta muy recientemente) la gente, básicamente, no tenía nada de contacto con la palabra escrita: la Polinesia, por ejemplo, el

---

<sup>454</sup> Hemos decidido utilizar de forma prioritaria los argumentos de la obra de Albert B. Lord de 1991, pues es una refundición de sus hipótesis de 1960, tras la asimilación de las críticas que le llegaron al respecto. Para las definiciones de algunos elementos, que todavía permanecen inalteradas, preferimos la edición de 1960.

<sup>455</sup> Traduzco de Albert B. Lord, *Epic singers and oral tradition*, Ithaca y London, Cornell University Press, 1991, p. 15.

<sup>456</sup> Véase Lord, *Epic singers and oral tradition*, pp. 19-20.

<sup>457</sup> Véase Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 20.

interior de Nueva Guinea, los aborígenes australianos<sup>458</sup>, o muchos de los grupos de indios americanos<sup>459</sup>.

Lord continúa con su razonamiento explicando qué se entiende por literatura en su estudio, y lo que es más importante para nosotros a este respecto, diferencia entre palabra oída y palabra escrita:

En suma, las palabras oídas, cuando se asientan en las formas del arte, son literatura oral. Las palabras escritas, cuando se asientan en las formas del arte, son literatura escrita<sup>460</sup>.

Dentro de esa literatura oral hallamos la épica que él estudia, cuyo punto fundamental es la composición: “Lo que es importante no es la interpretación oral, sino la composición durante la interpretación oral<sup>461</sup>”. La base de esta composición son las fórmulas, idea que Lord toma de su maestro Milman Parry, y que éste definía como “un grupo de palabras que es regularmente empleado bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada<sup>462</sup>”.

Estas hipótesis oralistas se han visto enfrentadas a las de los tradicionalistas, que han querido mostrar como cabeza visible a Ramón Menéndez Pidal<sup>463</sup>.

En un artículo que consideramos importante para los estudios de la épica castellana<sup>464</sup>, Michael Magnotta describe el principal elemento de discordia de la siguiente manera:

---

<sup>458</sup> Nosotros podemos dar fe de este hecho. El contacto de muchas tribus aborígenes de Australia con el texto escrito sigue estando reservado para unos pocos privilegiados. La transmisión de leyendas, mitos y cuentos entre estas gentes continúa dándose de forma casi exclusivamente oral.

<sup>459</sup> Traduzco de Ruth Finnegan, “How oral is oral tradition”, en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 37, n° 1, In Memoriam of W. H. Whiteley, 1974, p. 54.

<sup>460</sup> Traduzco de Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 16.

<sup>461</sup> Traduzco de Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 5.

<sup>462</sup> Traduzco de Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 4.

<sup>463</sup> Ramón Menéndez Pidal inició su posición tradicionalista a partir de la publicación de su obra *La leyenda de los Infantes de Lara*, editada en Madrid, en 1896.

<sup>464</sup> En el artículo, el autor comienza con un repaso historiográfico de lo que se ha escrito sobre la autoría del *Poema de mio Cid*, para pasar a detallar las posturas de los oralistas y los tradicionalistas durante el resto del trabajo. Véase Michael Magnotta, “Per Abat y la tradición oral o escrita en el Poema del Cid: Un ensayo histórico-crítico (1750-1972)”, en *Hispanic Review*, n° 3, 1975 Vol. 43, pp. 293-309.

El desacuerdo entre la escuela tradicionalista de Menéndez Pidal y la “oralista” de Parry-Lord estriba en que la primera habla no de composición-creación oral, sino de tradición (difusión y transmisión) oral de los cantares de gesta, mientras que la segunda insiste en la composición-creación oral durante la recitación del juglar<sup>465</sup>.

Poco a poco, el autor se va poniendo del lado de los oralistas y disculpa a Menéndez Pidal:

Sólo en su estudio de 1965 (“Los cantores épicos yugoslavos...,” págs. 195-225) don Ramón Menéndez Pidal afirma (apoyándose en su tesis de la doble o múltiple autoría y convirtiéndose, en cierto modo, a la moderna teoría de la creación oral) que una “extraordinaria retención memorística abunda de modo increíble entre los que se dedican a la transmisión oral (pág. 199)<sup>466</sup>”.

En definitiva, los tradicionalistas defienden que el poema tiene un autor individual originario, que crea una *cantilena* de pocos versos. El poema se divulga y llega un momento en el que se olvida al autor, y las lagunas del poema que no se recuerdan se reponen mediante nuevas invenciones, es decir, que el poema *vive en variantes*, cosa que define a la poesía tradicional, y en general, a todos los textos tradicionales orales<sup>467</sup>.

<sup>465</sup> Magnotta, “Per Abat y la tradición”, p. 297.

<sup>466</sup> Magnotta, “Per Abat y la tradición”, p. 302.

<sup>467</sup> Si se nos permite hacer un paréntesis, convendría mencionar que se han concebido otros diferentes acercamientos para el estudio de la épica románica desde la segunda mitad del siglo XIX:

La primera hipótesis, en el ámbito de la formación de la épica, fue formulada por Gastón Paris, y se trata de la llamada teoría de las cantinelas. Según esta “teoría”, el origen de la épica es el reflejo del espíritu del pueblo, es una creación colectiva y espontánea. Durante la Baja Edad Media, los soldados cantaban poemas épico-líricos sobre hechos históricos. Estos poemas se llamaban cantilenas, y a partir de estas, un juglar creaba el poema épico. Gaston Paris expuso su idea en la obra *Historie poetique de Charlemagne*, editada en París, en 1865.

Una segunda hipótesis está basada en el pensamiento positivista, y tiene como creador al fundador de los estudios filológicos en España: Milá i Fontanals. De sus palabras se puede extraer que el poema épico fue compuesto por un autor individual, el cual se dirige a una clase aristocrática y caballeresca. Luego, ese poema llega a manos de los juglares que lo recitan ante el pueblo. Manuel Milá i Fontanals empezó a exponer esta hipótesis en *De la poesía heroico-popular castellana*, obra editada en Madrid, en 1874.

La tercera es la tesis individualista de Joseph Bédier, según la cual los poemas épicos románicos plasman leyendas eclesiásticas inventadas antes del siglo XII. Estas leyendas tienen como autores a monjes (o juglares contratados) de monasterios del Camino de Santiago, y su intención no es otra que atraer al público. Estos poemas se sostendrían sobre bases históricas recogidas en las crónicas medievales en latín. Joseph Bédier publicó su tesis doctoral bajo el título *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*, obra que editó en París, la editorial H. Champion, en 1908.

Conviene remarcar que el punto de vista que adoptaremos en este trabajo será conciliador, ya que no sólo es prácticamente imposible crear una teoría universal, por la propia falacia que eso representa, al haber multitud de culturas con multitud de conocimientos colectivos y representaciones, sino porque creemos que no estamos en condiciones de teorizar sin tener presentes “todas” las distintas evidencias al respecto. Eso llevaría muchos años de recolección. Y aún en el caso de que se llegara a realizar ese gran esfuerzo descriptivo, no debemos olvidar que:

La literatura oral podría ser vista como un tipo de superviviente de un estado anterior de la sociedad, al cual, original y fundamentalmente pertenece, y que meramente nos vino como una especie de fósil a través de una tradición oral no cambiante [...] Pero hay demasiadas evidencias de lo típicamente cambiante y variable de las formas orales, como para aceptar este punto de vista sin cuestionarlo<sup>468</sup>.

Esas evidencias son lo que Menéndez Pidal ha denominado “vida en variantes”. La reconstrucción de los hechos de composición antiguos es una tarea árdua, y ante la que no nos atrevemos a lanzar aserciones generalistas sin estar totalmente seguros de que no podremos ser refutados.

---

La última es la llamada Teoría latina, que fue ideada por Maurice Wilmotte, y luego retomada y desarrollada por Giuseppe Chiri. Según estos autores, la épica es una continuación de la tradición épica latina que parte de la *Eneida*. Y los monjes fueron los encargados de divulgarla. La hipótesis de Maurice Wilmotte aparece en *Le Français a la tête épique*, en París, editada por La renaissance du livre, en 1917; y Giuseppe Chiri, continuó la estela de su maestro con *L'epica Latina Medioevale e la Chanson de Roland*, obra publicada en Genova, por la editorial Emilio degli Orfini, en 1936.

<sup>468</sup> Traduzco de Finnegan, “How oral is oral tradition”, p. 56.

### 3.3.2. Características de lo oral

En este punto procederemos a exponer algunos criterios necesarios para determinar si un texto es épica oral. Comenzaremos con una propuesta de Ruth Finnegan, para finalizar con Milman Parry y sus criterios estilísticos, y las aportaciones de John Miles Foley. A las que habremos de añadir otras.

La propuesta de Finnegan comienza argumentando a favor de la toma de conciencia del contexto socio-cultural para la determinación de la importancia de la oralidad en una cultura objeto, cosa que ya ha sido comentada anteriormente. Luego, afirma que hay tres, o quizá cuatro criterios para clasificar un texto como oral o no, “[e]stos son: el modo de composición, el modo de transmisión, la actualización durante la interpretación y quizá los recursos<sup>469</sup>”. Tras esto, añade que estos criterios son de mucha ayuda e iluminadores, pero que presentan problemas en la aplicación:

Acerca del primero, el modo de composición, dice que de acuerdo a esto, un texto oral debe ser compuesto mientras se enuncia<sup>470</sup>. Esto dejaría fuera, entre otros, el “proceso poético en las Islas Gilbert en el Pacífico, en el cual, a menudo, el poeta pasa muchos días sólo puliendo y repuliendo el poema<sup>471</sup>”.

Sobre el modo de transmisión, afirma que se debe tener mucho cuidado con el sentido que aplicamos a la expresión “transmisión oral”, ya que puede albergar alguna interferencia escrita si el texto no ha pasado de generación en generación<sup>472</sup>. Con respecto a

---

<sup>469</sup> Traduzco de Finnegan, “How oral is oral tradition”, p. 60.

<sup>470</sup> No queremos emplear los términos “canta” o “recita” porque, como se verá en el punto 3.3.3., existe al menos una tercera posibilidad: la salmodia.

<sup>471</sup> Traduzco de Finnegan, “How oral is oral tradition”, p. 61.

<sup>472</sup> Véase Finnegan, “How oral is oral tradition”, pp. 61-62.

esto, creemos necesario traer a colación las lecturas públicas de libros y romances en la Península Ibérica<sup>473</sup>, durante los siglos XV, XVI y XVII, en las que el texto escrito era parte fundamental de dicha transmisión. Tradición ésta que hundía sus raíces en antecedentes previos, y que Diego Catalán ejemplifica con la doble difusión del *Poema de mio Cid* en el siglo XIV:

Según muestra la adición del manuscrito cidiano de Vivar de una fórmula petitoria que indica el uso de la copia por “lectores” públicos que se hacían pagar su trabajo<sup>474</sup>.

Sobre el tercer criterio, el de las fuentes, no creemos necesario hacer ninguna mención, puesto que depende de la toma de datos, y es epíricamente demostrable su fiabilidad.

Con respecto al último, los recursos, la autora encuentra el problema del caso de los trovadores medievales, que componían algunos poemas oralmente, pero siguiendo un método y estilística de lenguaje escrito<sup>475</sup>. En nuestro caso concreto de la epopeya oral, este problema no es pertinente, si partimos de los propios rasgos de estilo de todo texto oral.

El segundo tema a tratar son las características estilísticas que determinan la oralidad. Albert B. Lord nos ofrece una síntesis de las conclusiones a las que llegaron él y su maestro, Milman Parry:

Milman Parry, distinguió tres características estilísticas del estilo oral: (1) la presencia de un enorme número de fórmulas; (2) la presencia de “temas”; y (3) la presencia en muchos casos de encabalgamientos no periódicos<sup>476</sup>.

---

<sup>473</sup> Un ejemplo que reproduce esta realidad social nos lo ofrece el propio Cervantes en el capítulo 32 de su primer Quijote, cuando muestra cómo un grupo de segadores sigue atento la lectura de un libro en voz alta.

<sup>474</sup> Catalán, *La épica española*, p. 336.

<sup>475</sup> Véase Finnegan, “How oral is oral tradition”, pp. 62-63.

<sup>476</sup> Traduzco de Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 26. En una nota a pie de página, Lord especifica las definiciones de estos tres términos de este modo:

Acto seguido, Lord, asistente de Parry en los estudios de campo que llevaron a cabo en la antigua Yugoslavia entre 1934 y 1935, comenta las tres características: Sobre la primera, dice que hay expresiones que no son formulaicas<sup>477</sup>, y en su libro de 1991, afirma que la densidad de las fórmulas debería tener en cuenta las que le son propias al texto y las que son tradicionales<sup>478</sup>. En referencia a los temas, insinúa que Parry no los estudió en profundidad, por lo que a lo largo del libro explica algunos de estos temas<sup>479</sup>. Y acerca del encabalgamiento afirma que es un criterio de estilo “añadido”, y que por lo tanto no es un elemento decisivo en la composición.

Por otra parte, la escuela tradicionalista nos regaló otra serie de características de la épica oral, de entre las que podríamos destacar las fórmulas fáticas de llamada al auditorio, las fórmulas exclamativas repetidas, la parataxis y la esticomitia.

John Miles Foley añade a todo esto que se debería tener en cuenta la diferencia entre texto oral *ambiguo*, como los recogidos por Parry y Lord, y lo que él denomina texto *oral-derivado*, y que explica como: “el manuscrito o trabajos en tablas de un origen incierto, que no obstante muestran características orales tradicionales<sup>480</sup>”. Diferencia, de este modo, entre el *Kelabala* y la *Iliada*. Y comparte la misma opinión que Lord cuando afirma que:

El examen de las fórmulas, como ha sido generalmente llevado a cabo, no puede probar el origen oral, por cuanto los estudiosos comenten el egregio pecado filológico de

---

- La *fórmula* es 'un grupo de palabras que es regularmente empleado bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial'. Un ejemplo serían los epítetos épicos.

- El *tema* es un 'pasaje repetido con un cierto grado verbal o de repetición de fórmulas, de una aparición hasta la siguiente'.

- El *encabalgamiento no periódico* se produce cuando 'el verso puede terminar con un grupo de palabras, así como una oración, que dan un pensamiento completo aunque continúen en el verso siguiente, añadiendo ideas extra a través de nuevos grupos de palabras'. Traduzco de Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 26.

<sup>477</sup> Véase Lord, *The singer of tales*, p. 131.

<sup>478</sup> Véase Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 26.

<sup>479</sup> Como la apertura de la escena del consejo. Véase Lord, *Epic singers and oral tradition*, p. 31.

<sup>480</sup> Traduzco de Foley, *Traditional Oral Epic*, p. 5.



importar modelos y definiciones directamente de modelos de la antigua Grecia a otras poéticas, sin tener en cuenta las necesarias diferencias de prosodia y versificación<sup>481</sup>.

Continúa Foley su argumentación presentando el fenómeno de la *dependencia de la tradición*, y sobre todo, el concepto de *reglas tradicionales*, las cuales deben ser establecidas de acuerdo a varios parámetros:

El conocimiento riguroso de los textos y las lenguas en las que fueron escritos.

Las diferencias y similitudes entre las versiones de un mismo texto y su posible antecedente.

La tradición local, entendida como opuesta a la tradición nacional, y que se puede ver a través del manuscrito en el idiolecto empleado en la composición.

El carácter del cantor.

La coexistencia de formas sincrónicas y diacrónicas en un solo texto tradicional<sup>482</sup>.

Según Jeff Opland, estas reglas tradicionales parecen ser un placebo:

Por supuesto, ellas explicarán cada línea en una tradición porque están extrapoladas de líneas de esa misma tradición: el argumento es enteramente circular<sup>483</sup>.

Y ahí es donde comienza el trabajo unificado de la literatura comparada y la antropología cultural, pues si se buscaran esas reglas generales de la tradición, por ejemplo, se deberían contrastar esas reglas con otras extrapoladas de las demás manifestaciones tradicionales de una misma cultura, como son los cuentos, las leyendas, los mitos, los hábitos en las ceremonias, las inscripciones, etc. En este caso, podríamos extraer unas reglas totalmente fiables que podrían ser comparadas entre diferentes culturas.

Dada la dificultad de la ingente tarea que es la creación de un corpus de reglas tradicionales en la épica y la epopeya oral, nos preguntamos si no sería posible una

---

<sup>481</sup> Traduzco de Foley, *Traditional Oral Epic*, p. 4.

<sup>482</sup> Traduzco de Foley, *Traditional Oral Epic*, pp. 9-10.

<sup>483</sup> Traduzco de Jeff Opland, "Defining the Characteristics of Oral Style", en *Comparative Literature*, Vol. 45, n° 4, 1993, p. 365.

alternativa: en lugar de plantearnos un conjunto de normas formales, ¿por qué no plantearse un compendio de tipos<sup>484</sup> y motivos<sup>485</sup> de la épica/epopeya oral?, a modo del catálogo de Antti Aarne y Stith Thompson, y que Hans-Jörg Uther<sup>486</sup> continuó. Es decir, o bien una especie de apéndice en el que se muestren los tipos y motivos, o lo que parece más viable y probable, determinar qué tipos y motivos no son exclusivos pero sí recurrentes en la épica oral mundial<sup>487</sup>.

---

<sup>484</sup> Un *tipo*, en el caso *cuentístico*, es 'la unidad narrativa más amplia dotada de una estabilidad argumental reconocible en muchas versiones diferentes'. Véase José Manuel Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, p. 20.

<sup>485</sup> Un *motivo* es 'la unidad argumental más breve dotada de estabilidad, y susceptible de combinarse de forma variable con otros motivos para formar un tipo o unidad mayor'. Véase Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, p. 20.

<sup>486</sup> Véase Hans-Jörg Uther, *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

<sup>487</sup> Tal y como hace Foley para la épica del inglés, en su *Traditional Oral Epic*, pero con una aplicación de ámbito mundial.

### 3.3.3. El autor y/o cantor y su técnica: canto, recitado, salmodia

Antes de pasar a la técnica y transmisión de la épica y la epopeya oral, deberíamos hacer un breve repaso de lo que es el juglar/rapsoda/aedo/cantor o cualquiera de los nombres que se le atribuyen a esa figura.

No vamos a describir la figura del juglar medieval europeo<sup>488</sup>, pero sí podemos comentar brevemente que este personaje no sólo relataba historias en forma de cantares (de lo cual se ocupaban los llamados cedreros), sino que contaba chistes, refranes, dichos populares, etc, (a lo que se dedicaban los denominados cazurros<sup>489</sup>). Además, se sabe que hubo juglares alfabetizados, doctos en las artes poéticas y retóricas, y tañedores, los llamados segreres o segres<sup>490</sup>. Cabe añadir que los juglares cantores interpretaban cantares, romances y fablas, “una especie de cuento épico, de narración epopéyica sin canto<sup>491</sup>”. Estas fablas vendrían a confirmar la presencia de la épica en prosa que mencionamos anteriormente.

En cuanto a su formación, un cantor debe superar una serie de fases para alcanzar una perfección al más alto grado:

Es necesario un primer periodo de aprendizaje, durante el cual el futuro intérprete escucha canciones de otros más viejos, para que se familiarice de este modo con los héroes y sus hazañas, con el vocabulario y el ritmo. En segundo lugar, comienza a

---

<sup>488</sup> Don Ramón Menéndez Pidal ya ha llevado a cabo esa tarea de forma memorable. Véase Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

<sup>489</sup> Véase Luis Díaz Viana, “El juglar ante su público. Diversas formas de la actuación juglaresca”, en *Revista de Folklore*, Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja España, 1986, p. 98.

<sup>490</sup> Véase Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 16.

<sup>491</sup> Díaz Viana, “El juglar ante su público”, p. 99.

practicar —con acompañamiento musical o sin él— y, por último, entona las canciones ante un auditorio de mayores y más expertos<sup>492</sup>.

Esta información procede de los testimonios de los intérpretes estudiados por Parry y Lord. Uno de ellos se enorgullece de decir que empezó a ser *guslari* con la única ayuda de su memoria, y que era capaz de repetir un poema oído el día anterior, o unas horas antes<sup>493</sup>.

Podemos dar un ámbito más global a estas palabras, mencionando que este proceso tiene mucha relación con el que se da en las historias que se cuentan de la casa real de los Dagomba, y la de los Estados de Akan, en el África occidental, pues utilizan señales de tambor. Algo similar a lo que sucede con los *mongo* del actual Congo, o los *luba-kasai*<sup>494</sup>. A esto podemos añadir una interesante descripción de dos tipos de cantos épicos que existen en Rajastán, en la India,

los cuales se cantan delante de unas pinturas sobre tela llamadas *paṛs*: la Pābūji Rāṭhaur, y la Devnārāyan de los Bagrāvats [...] El canto de cada épica está restringido a los miembros de una casta particular (la Nāyak para la épica Pābūji, y la Bhābhi, la Kumhār y la Gūjar para la épica Devnārāyan), y en cada casta se canta en parejas: el cantante más experto toca el instrumento acompañante y baila algunas de las canciones, mientras el joven sostiene una lámpara con la cual ilumina los detalles de la pintura<sup>495</sup>.

El apoyo sobre la música, la danza y la pintura<sup>496</sup> de escenas ayuda a los cantores en su trabajo mnemotécnico. A pesar de que críticos como Cecile Maurice Bowra nieguen la posibilidad de la improvisación en textos como los homéricos, el uso de estos elementos podría explicar que un patrón visual permitiera la asociación de ideas a imágenes en el

---

<sup>492</sup> Alvar, *Épica medieval española*, p. 21.

<sup>493</sup> Véase Lord, *The singer of tales*, pp. 26-27.

<sup>494</sup> Véase Alvar, *Épica medieval española*, p. 21.

<sup>495</sup> Traduzco de John D. Smith, “The Singer of the Song? A reassessment of Lord’s ‘Oral Theory’”, en *Man, New Series*, Vol. 12, n° 1, 1977, p. 144.

<sup>496</sup> La existencia de este fenómeno en un lugar del mundo no europeo, es decir, el uso de pinturas transportables sobre tela para marcar escenas, podría ser un aliciente importante para la búsqueda de una corroboración del mismo fenómeno en la Europa Medieval. E incluso podría justificar las fórmulas fáticas que hay en el Tapiz de Bayeux, y su relación con el CARMEN HASTINGAE PROEMIO, por ejemplo.

proceso memorístico, y así el cantor conseguiría una retención de las palabras mucho mayor. Por otro lado, la posibilidad de la reescritura mental y/o escrita de una epopeya como la *Odisea*, con una “mejora” estilística, tal y como afirma Bowra, sigue siendo muy plausible, y no se opone a la posibilidad que estamos esbozando.

Y si tuviéramos que relacionar la habilidad del cantor y su memoria, no nos equivocáramos al decir que están interrelacionadas, al menos en el caso de los cantores indios antes vistos, pues la calidad de los intérpretes suele depender de “la habilidad que muestran en el recital, y del número de poemas que son capaces de recordar<sup>497</sup>”.

John D. Smith parece haber encontrado una solución a este interrogante para la épica *Pābūji*. Para ello tomó cuatro fragmentos de un mismo pasaje de esta épica de cuatro intérpretes diferentes, y observó una variación mínima, por lo que dedujo que no podía tratarse de una técnica de improvisación<sup>498</sup>, y sin embargo, sí se trata de una épica formuláica<sup>499</sup>. A esto se suma que la épica de la casta *Nāyak*, representante de una de las cuatro versiones, no ha podido ser transmitida de forma escrita, dado el analfabetismo absoluto de sus miembros por los impedimentos derivados del sistema de castas en la sociedad india. Entonces, es posible preguntarse, ¿por qué esta épica *Pābūji Rāṭhaṇṇ* es tan especial? La respuesta nos la ofrece el propio John D. Smith: Esta épica tiene fines religiosos.

Colin Smith ha acusado a los tradicionalistas de una “ciega negación de mucho en latín, en francés, en textos aprendidos, en la cultura eclesiástica y en motivaciones monásticas, locales y genealógicas<sup>500</sup>”. Sin llegar a tales extremos acusadores, y según se deduce de su propio discurso, se debería reconocer el mismo error por parte de algunos de los oralistas<sup>501</sup>.

---

<sup>497</sup> Alvar, *Épica medieval española*, p. 22.

<sup>498</sup> Véase Smith, “The Singer of the Song?”, p. 147.

<sup>499</sup> Véase Smith, “The Singer of the Song?”, p. 150.

<sup>500</sup> Traduzco de Colin Smith, “Epics and Chronicles: A Reply to Armistead”, en *Hispanic Review*, Vol. 51, nº 4, 1983, p. 437.

<sup>501</sup> Véase su artículo Smith, “Epics and Chronicles: A Reply to Armistead”, en *Hispanic Review*, Vol. 51, nº 4, 1983.

Visto esto, no queda menos que afirmar que tal vez una postura aplicada a cada caso concreto nos lleve al esclarecimiento de una verdad que no parece única. E incluso es viable que dos fuentes de un mismo texto originario conjuguen estas dos posibilidades:

Se ha supuesto, entre otras hipótesis, que el alfabeto griego fue inventado para poner por escrito la *Iliada* [...] Sólo podemos asegurar que hubo difusión escrita combinada con la oral, al menos desde el siglo VI a. C., y que la difusión escrita no pudo comenzar antes de la invención del alfabeto griego a partir del sistema de escritura cananeo, que tuvo lugar quizá hacia el 800 antes de nuestra era<sup>502</sup>.

Es muy probable que la hipótesis defendida por Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona y Clara del Brío Carretero, sobre el modo de interpretación del *Cantar de mio Cid*, nos aporte algo de claridad. Al menos desde el plano de la elocución<sup>503</sup>, puesto que analizan una nueva posibilidad al respecto, y que en el gran estudio de Diego Catalán no aparece, y en donde se afirma que los cantares de gesta se difundieron en forma de canto o de lectura<sup>504</sup>:

Los “cantares de gesta” (o las chansons de geste), como su propio nombre sugiere, fueron compuestos para ser “cantados”, esto es, presentados orlamente con apoyo musical ante un auditorio<sup>505</sup>.

Es posible que comenzaran su análisis del fenómeno de la salmodia, guiados por una afirmación de Alberto Montaner del año 2000, y que reproduciremos unas líneas más abajo.

A lo largo de su trabajo, Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero nos

---

<sup>502</sup> Homero, *Iliada*, ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000, p. XXX.

<sup>503</sup> Véase Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona y Clara del Brío Carretero, “Sobre la métrica del *Cantar del Mio Cid*. Deslindes previos”, 2003. En el URL: [http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista7/CANTAR\\_DE\\_MIO\\_CID.htm](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista7/CANTAR_DE_MIO_CID.htm) [visita el 01/06/2007].

<sup>504</sup> Véase Catalán, *La épica española*, pp. 336 y 371-392.

<sup>505</sup> Catalán, *La épica española*, p. 374.

muestran un completo estudio sobre la métrica y la prosodia del poema cidiano, analizan las nociones de ritmo de recepción y ritmo de creación, y en la conclusión ofrecen tres posibilidades:

2. Que la fuente del manuscrito sea oral y que la obra se difundiera recitada.
3. Que la fuente del manuscrito sea oral y que la obra se difundiera salmodiada.
4. Que la fuente del manuscrito sea escrita, caso en el que resulta indiferente que la difusión fuera recitada o salmodiada<sup>506</sup>.

Defienden diversos problemas en la primera opción, como son que el códice reflejaría el ritmo de recepción, que requiere el isosilabismo y “difícilmente se puede llegar a un recitado irregular por completo [...] sin desvirtuar totalmente el texto<sup>507</sup>”. Si un informante está dictando, no recita.

De la segunda solución, dicen que dejaría a salvo los errores de la copia manuscrita y permitiría el isosilabismo.

Sobre la tercera opción, afirman que es posible que “la fuente de la copia de Pedro Abad —no la del Código de Vivar—, fuera una realización oral del cantar<sup>508</sup>”; y que el autor del original debió componer siguiendo un modelo rítmico anisosilábico, consciente de su futura difusión salmodiada.

Sea como fuere, aunque a nuestro juicio nos parezca más factible la solución segunda, hay varias opciones no excluyentes para el poema en cuestión, como así afirma Alberto Montaner:

El juglar podía salmodiar el texto acompañándose de un instrumento musical; recitarlo de memoria, con o sin el citado acompañamiento, o bien leerlo directamente de un manuscrito, caso que debería ser menos frecuente, pero que está bien documentado<sup>509</sup>.

---

<sup>506</sup> Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, “Sobre la métrica del *Cantar del Mio Cid*”.

<sup>507</sup> Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, “Sobre la métrica del *Cantar del Mio Cid*”.

<sup>508</sup> Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, “Sobre la métrica del *Cantar del Mio Cid*”.

<sup>509</sup> Introducción de Montaner a la edición del *Cantar del mio Cid*, p. 7.

Esta hipótesis, que ha de ser todavía contrastada con otras obras épicas mundiales, podría abrirnos la llave hacia un mejor entendimiento de la difusión de la épica y la epopeya y su valor religioso y mitológico.



### 3.4. Comparación de temas, tipos y motivos. El ámbito del héroe

- Mi querido y joven amigo – dijo Mustafá Moond, - la civilización no necesita de nobleza ni heroísmo. Estas cosas son síntoma de la ineficiencia política. En una auténtica sociedad organizada como la nuestra, nadie tiene ninguna oportunidad de ser noble o heroico. Debe de haber unas condiciones completamente inestables para que surja esa oportunidad. Cuando hay guerras, alianzas divididas, tentaciones que resistir, objetos a los que amar y defender y por los que luchar, entonces, claramente, la nobleza y el heroísmo tienen cabida<sup>510</sup>.

Un concepto clave de Carl Gustav Jung es el del inconsciente colectivo, el cual está constituido por arquetipos. Para crear su concepto de arquetipo, Jung se inspiró en la reiteración de motivos y temas en diversas mitologías del mundo, y llegó a elaborar una serie de arquetipos como el del héroe, la bestia, la máscara, y el ánima<sup>511</sup>. Ese arquetipo del héroe ha sido concienzudamente estudiado por muchos antropólogos y folkloristas de gran relieve, y en varias ocasiones, esos estudios han servido a intereses políticos concretos, o han sido creados al servicio de determinadas ideologías.

Han sido varias las razones por las que hemos decidido comparar al héroe épico-mitológico con el héroe de la ficción científica. Se ha comentado que el héroe de este estilo de literatura es en realidad el anti-héroe, principalmente en el ciberpunk, que toma a sus antihéroes de la novela policíaca, y parte de la versión más rigurosa del género. No obstante, encontramos que encauza elementos de literaturas anteriores, se apoya en géneros

---

<sup>510</sup> Traduzco de: 'My dear young friend', said Mustapha Mond, 'civilization has absolutely no need of nobility or heroism. These things are symptoms of political inefficiency. In a proper organized society like ours, nobody has any opportunities for being noble or heroic. Conditions have got to be thoroughly unstable before the occasion can arise. Where there are wars, where there are divided allegiances, where there are temptations to be resisted, objects of love to be fought or defended — there, obviously, nobility and heroism have got sense. Véase Aldous Huxley, *Brave New World*, Londres, Harper Collins Publishers, 1994, p. 216.

<sup>511</sup> Para más información véase Carl Gustav Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Trotta, 2002.

tradicionalmente establecidos por la crítica especializada, y que muchos de sus temas, tipos y motivos, parecen emanar de otros mucho más antiguos: los orales tradicionales.

Como hemos mencionado en el párrafo anterior, las razones de la selección de la figura del héroe son una concretización de otras mucho más amplias y complejas por su extensión. En un nivel menos abstracto, nos vemos en la situación de poder señalar dos puntos verdaderamente interesantes que corroboran lo acertado de nuestra curiosidad.

El primero es la necesidad de recordar las principales fuentes de los estudios antropológico-literarios sobre la figura del héroe, y sintetizar algunos puntos para mostrar que salvo pequeñas diferencias, el héroe o heroína de un mito o épica no se diferencia mucho de otros héroes de otros tipos de literaturas orales tradicionales.

Robert A. Segal destaca los estudios de Edward B. Tylor, que con *Primitive Culture*, en 1871, que establece un sistema uniforme en la vida de un héroe: se presenta al héroe en su nacimiento, animales o humanos le salvan, crece y se vuelve un héroe nacional<sup>512</sup>. Unos años después, en 1876, Johann Georg von Hahn expuso su sistema para el héroe ario<sup>513</sup> en su libro *Sagwissenschaftliche Studien*. Y más tarde, en 1928, Vladimir Propp, en su *Morfologiya skazki (Morfológia del cuento)*, demostró que los héroes de los cuentos rusos de su colección tenían un sistema común biográfico del héroe<sup>514</sup>. Hay que añadir aquí los que para Robert A. Segal, son los tres trabajos más influyentes sobre la materia hasta la aparición de los estudios de Alan Dundes, y que no fueron otros que los del psicoanalista Otto Rank y su *Myth of the Birth of the Hero*, fechado en 1909, el folclorista Lord Raglan, en 1936, con su *The Hero*, y el mitógrafo Joseph Campbell, en 1949, con su obra *The Hero with a Thousand Faces*. Mientras que Otto Rank, dada su influencia freudiana, se centra en la primeros años del

---

<sup>512</sup> Véase Robert A. Segal, *In Quest of the Hero*, Princetown, Princetown University Press, 1990, p.vii.

<sup>513</sup> Véase Segal, *In Quest of the Hero*, p. vii.

<sup>514</sup> Véase Segal, *In Quest of the Hero*, p. vii.

héroe, Joseph Campbell, siguiendo los patrones de su maestro Carl Gustav Jung, hace hincapié en la segunda parte de la vida del héroe.

Más tarde, Alan Dundes sintetizó los tres modelos que él considera más importantes de la siguiente manera<sup>515</sup>:

<i>Johann Georg von Hahn</i>	<i>Otto Rank</i>	<i>Lord Raglan</i>
1. Nacimiento ilegítimo	Hijo de padres distinguidos	Madre virgen de la realeza
2. Madre princesa	Padre rey	Padre rey
3. Padre dios	Dificultad de concepción	Padre familia de madre
4. Profecía de ascenso	Profecía contra nacimiento	Concepción normal
5. Héroe abandonado	Héroe abandonado en una caja en el agua	Héroe con reputación de hijo de dios
6. Amamantado por animales	Salvado por animales o gente inferior	Intento de matar al héroe (normalmente el padre)
7. Héroe cuidado en su infancia por pastores	Amamantado por una hembra animal o una mujer humilde	Héroe llevado en secreto
8. El héroe es un espíritu alto	-----	Criado en un país lejano por padres adoptivos
9. Busca servicio fuera	Crece	Sin detalles de infancia
10. Vuelta a casa triunfante	Encuentra padres distinguidos	Va a un futuro reino
11. Mata a los perseguidores y libera a su madre	Se venga de su padre	Vence al rey, dragón gigante o bestia salvaje
12. Encuentra ciudades	Reconocido por la gente	Se casa con princesa (a menudo hija de su

<sup>515</sup> Esquema extraído de Alan Dundes, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", *In Quest of the Hero*, Princetown, Princetown University Press, 1990, pp. 188-189.

		predecesor
13. Muerte extraordinaria	Asciende y consigue honores	Se hace rey
14. Injurado por incesto y muere joven	-----	Reino por un tiempo sin acontecimientos
15. Muere a manos de un sirviente vengativo	-----	Escribe leyes
16. Mata a su hermano pequeño	-----	Mas tarde, pierde el favor de los dioses
17. -----	-----	Alejado de trono y ciudad
18. -----	-----	Encuentro con muerte misteriosa
19. -----	-----	A menudo, está sobre colina
20. -----	-----	Si tiene hijos, no le suceden al trono
21. -----	-----	Su cuerpo nunca es enterrado, no obstante
22. -----	-----	Tiene una o más sepulturas sagradas

En su estudio sobre la figura heroica de Jesús, Alan Dundes defiende que el modelo de Lord Raglan no sigue patrones interculturales<sup>516</sup>, lo mismo que sucede con el de Johann Georg von Hahn, que se inspira en el héroe ario, como ya hemos mencionado. El modelo de Otto Rank, se centra exclusivamente en el período de ascenso del héroe. Así las cosas,

---

<sup>516</sup> Véase Dundes, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", pp. 189-191.

parece ser que los tres modelos son incompletos, y que por dar un ejemplo, el héroe de héroes de las culturas occidentales, Jesucristo, sólo cumple diecisiete de las características<sup>517</sup>.

Y más aún, los modelos de Johann Georg von Hahn y de Otto Rank siguen patrones bíblicos y griegos, al igual que el de Lord Reglan, que se inspira en cuentos y leyendas de la tradición oral para crear sus características, como los modelos de Edipo y el de Perseo, por lo tanto, estos modelos no son tanto un intento de definición de los patrones del héroe mítico, como del héroe de los mitos, los cuentos y las leyendas, y quizá, de toda la tradición literaria oral y escrita. Cabe así pensar que nuestro esfuerzo sea de gran utilidad en futuros estudios sobre patrones de héroes.

El segundo punto a tratar muestra la vinculación más concreta entre el héroe mítico y épico y el de la ficción científica. Para ello, tomaremos a Ian Michael, que enumera las características del héroe épico de la siguiente manera:

El propósito principal del poema es presentar el Cid como un héroe, es decir, un héroe que en la acción se manifiesta superior a sus prójimos. Esta superioridad no sólo se evidencia en sus cualidades físicas y combativas, sino que comprende, según leemos, excelentes dotes de mando militar, devoción religiosa, preocupación por los deberes familiares, vasallaje, conocimiento y observancia de los procedimientos jurídicos, generosidad, cortesía, astucia y discreción<sup>518</sup>.

Una de estas características no se podría aplicar a los héroes-protagonistas de las obras de ficción científica: el “conocimiento y observancia de los procedimientos jurídicos”, que presenta muy pocos paralelos en otras formas de épica no europea, y que se explican por la extraordinaria relevancia que en la Europa Medieval poseían unas nuevas leyes de países noveles en vías de formación.

---

<sup>517</sup> Véase Dundes, “The Hero Pattern and the Life of Jesus”, p. 191.

<sup>518</sup> Anónimo, *Poema del Mio Cid*, ed. Ian Michael, Madrid, Castalia, 2001, p. 38.

Otras características deberían reformularse, así por “devoción religiosa”, debería entenderse desde el siglo XVIII “devoción científica”. El pensamiento baconiano, la industrialización y los procesos tecnológicos, han llevado a la sociedad occidental, desde finales del siglo XIX y hasta principios del siglo XXI<sup>519</sup>, a sustituir la fe en la figura de un dios, por la fe en la ciencia. En la Edad Media Europea, y en muchos lugares del mundo, la épica no se distanciaba mucho de lo mítico, y se encontraban interrelacionados<sup>520</sup> en la mayoría de los casos. Dios se situaba en la punta de la pirámide social. Con la modernidad y especialmente la contemporaneidad, ese lugar lo ha venido a ocupar la ciencia.

En el caso de la ficción científica, a la “preocupación por los deberes familiares” debería añadirse la preocupación por los derechos sociales, entre los que se incluye el estatus familiar. El valor depreciado de la familia en sociedades occidentales de marcado carácter individualista, como la anglosajona, de influencia protestante, muestran una variación sistemática en los hábitos sociales, los cuales tienden a equiparar la vida social con las relaciones con los amigos y conocidos. En sociedades más parentales, como las latinas, las de influencia católica, la japonesa, la china, etc, el fenómeno tiende a estabilizarse en el siglo XXI, tras una cierta caída de dichos valores familiares a finales del siglo XX.

El “vasallaje” hacia un noble de alta alcurnia, un rey, o emperador, viene a ser sustituido por sus homólogos contemporáneos representados en las instituciones del Estado. Los héroes-protagonistas de las obras de ficción científica, suelen en la mayoría de los casos, defenderlas<sup>521</sup>, y por ello, enfrentarse a aquellos que las ponen en duda o las

---

<sup>519</sup> Existe cada vez más una fuerte reticencia a determinados avances científicos y tecnológicos en los albores del siglo XXI. Podemos mencionar los problemas éticos de la clonación, los movimientos antiglobalización y ecologistas, el desarme nuclear, las preocupaciones medioambientales y su efecto en el calentamiento global, y en general, una cierta desconfianza hacia las nuevas tecnologías que está acercando al ser humano, cada vez más, a la naturaleza. Las religiones naturistas, como el budismo, los movimientos espirituales, como el Tai-chi, e incluso el aumento del turismo rural y ecológico mundial en más de un 200% en el año 2006 —datos extraídos de la *Exposición Internacional de Turismo* en Madrid—, son claras muestras de ello. Parece ser que lo que pronosticaba H. P. Lovecraft —entre otros—, en las primeras líneas de su relato “*Arthur Jermin*”, no era tan descabellado.

<sup>520</sup> Si por mítica entendemos la expresión de las relaciones de los dioses y los humanos, incluso el Poema del Mío Cid, la Chanson de Guillaume, la Chanson de Roland, etc, muestran esa relación, al parecer, necesaria.

<sup>521</sup> Los caballeros científicos de Jules Verne, los protagonistas, científicos o no de H. G. Wells, los investigadores de H. P. Lovecraft son sólo unas muestras de ello.

atacan, que no son otros que los oponentes. En muchas de estas obras, los héroes defienden estas instituciones hasta que se percatan de sus defectos, y luchan contra ellas, sin embargo, les mueve una idea común: el bien general y la justicia universal, por lo que no suelen intentar acabar con ellas, como haría un anarquista, sino que intentan modificarlas y mejorarlas<sup>522</sup>.

Las otras características se pueden aplicar directamente. Es el caso de la “generosidad”, o el donar, atributo fundamental en todo héroe que se precie, ya sea en la tradición oral, como en toda novela u obra dramática. Un héroe es más héroe cuanto más dona. Y en cuanto a la ficción científica, dependiendo del tipo de oficio del héroe, éste puede donar bienes materiales, espirituales y/o conocimientos.

Las otras tres características, “cortesía, astucia y discreción”, podemos decir que aparecen constantemente en los héroes de la ficción científica como transposición de los ideales caballerescos<sup>523</sup>.

Por último, debemos añadir que se ha venido estipulando la negatividad del héroe épico-mitológico frente a la vida. Podemos decir que esto es cierto en muchos casos, como en la épica francesa, pero no en la castellana. Sería innumerable la lista de críticos que argumentan a favor del carácter único del *Poema del mio Cid* a este respecto, pero tampoco son pocos los estudiosos que afirman que Odiseo es un héroe positivo, esperanzado, luchador, que se enfrenta a su destino adverso definido por el dios Poseidón. Se suele contraponer el carácter de Aquiles, al de Odiseo, como representación de la épica más rigurosa, y la épica más cuentística, y sin embargo, nos vemos en la necesidad de señalar la importancia a este respecto de dos héroes principales en la *Iliada*, no uno. Aquiles es el

---

<sup>522</sup> Ejemplos destacados en la historia del género son el supuesto antihéroe protagonista que quema libros de la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* [1953], y que al final se revelará contra esa práctica; y el investigador e historiador de la obra *Trudno Bit Bogon (El poder de un dios)* [1964], de Arkadi Natanovich Strugatsky y Boris Strugatsky, y que se convierte en héroe de una revuelta fallida.

<sup>523</sup> Este aspecto adquiere especial relieve en la saga de *Star Wars*, donde los caballeros Jedi siguen un código inspirado en el *Manual del buen caballero*, bajo la tutela de una religión animista.

protagonista, pero tiene su par en Héctor, el otro gran héroe de esta obra de Homero, y que representa su opuesto:

Sólo cuando ya ha resuelto enfrentarse a Aquiles, reconoce su error y recuerda que no ha hecho caso de aquellos consejos [de Polidamante entre otros]. Pero desde el canto VI hasta el XXII se aferra a todas las esperanzas; [...] Aquiles sabe que el destino de los seres humanos es el sufrimiento y la muerte<sup>524</sup>.

En la ficción científica también encontramos estas dos actitudes en los héroes protagonistas, si bien es cierto que en su forma más popular, los protagonistas con carácter positivo suelen ser legión, y son los autores, de forma individual en sus obras, los que deciden de qué lado debe inclinarse la balanza.

---

<sup>524</sup> Homero, *Iliada*, p. XXXVI.



### 3.4.1. El héroe traductor / El antihéroe no traductor

Como se desprenderá a lo largo de los siguientes puntos y hasta el final del presente capítulo, todos estos conceptos están interrelacionados y no pueden entenderse de forma aislada, por lo que la exposición de los hechos seguirá un hilo continuo, y la separación en puntos se deviene de un intento de aclaración y facilitación de la lectura.

3.4.1.1. Son incalculables los ejemplos que santos y santas, héroes y heroínas en textos mítico-épicas que poseen la facultad de hablar con los animales, y de ordenarles que hagan lo que estos personajes quieran<sup>525</sup>. Y también hay muchas muestras de oponentes que carecen de esa capacidad, precisamente por ser el opuesto de los primeros. Se trata pues del héroe que entiende a la fauna<sup>526</sup>, y de un antihéroe que no la entiende, que no la traduce, y que es rechazado por ella. Esta facultad la podemos encontrar en héroes como en los muchachos Hunahpú e Ixbalanqué:

Así pasaron la noche en la Casa de las Navajas, y llamando a todas las hormigas, les dijeron:  
- Hormigas cortadoras, zompopos, ¡venid e inmediatamente id todas a traernos todas las clases de flores que hay que cortar para los Señores!  
- Muy bien, dijeron ellas, y se fueron todas las hormigas a traer las flores de los jardines de Hun-Camé y Vucub-Camé<sup>527</sup>.

---

<sup>525</sup> José Manuel Pedrosa estudia este fenómeno en los santos San Cuthuman, San Antonio de Papua y San Francisco de Asís. Véase José Manuel Pedrosa, "San Cuthuman, San Antonio de Papua, San Francisco de Asís: santos, animales y círculos mágicos", (en prensa).

<sup>526</sup> Todo héroe que se preciara debía tener esta capacidad, es el caso del Cid, e Incluso de Don Juan de Austria, al que se le atribuyó esta capacidad en la famosa historia del león domado de Argel y el Almirante.

<sup>527</sup> Anónimo, *Popol Vuh*, p. 85.

Un poco más tarde, Ixbalanqué llama y da instrucciones a todos los animales, grandes y pequeños, para que le ayuden en la labor de construir una cabeza falsa semejante a la de su hermano Hunahpú, para así engañar a los Señores de Xibalbá y sustituirla por la original<sup>528</sup>.

En ocasiones, el héroe es el único verdadero interlocutor del animal o monstruo, como sucede en el caso de Odiseo y el cíclope Polifemo<sup>529</sup>, o del mismo héroe y de las sirenas<sup>530</sup>, cuando él es el único en la nave que puede soportar el canto de los monstruos de las rocas.

Este mismo fenómeno lo encontramos en H. P. Lovecraft en su novela *The Dream-Quest of the Unknown Kadath*, donde un mismo héroe es capaz de entablar comunicación vibratoria con unos seres denominados *Zoogs*<sup>531</sup>, hablar el lenguaje de los gatos<sup>532</sup>, e incluso imitar los sonidos de los temidos necrófagos<sup>533</sup>. O en “*The Dunwich Horror*”, relato largo en el que un científico y héroe, el doctor Armitage, es el único académico capaz de traducir un extraño texto:

El curioso manuscrito, o diario de Wilbur Whateley, enviado a la Universidad de Miskatonic para su traducción, había provocado mucha preocupación y asombro entre los expertos en idiomas antiguos y modernos. Su propio alfabeto, pese a su parecido general al árabe de trazo grueso utilizado en Mesopotamia, era absolutamente desconocido para las autoridades consultadas. La conclusión final de los lingüistas fue la de que se trataba de un alfabeto artificial, empleado como una clave, aunque ninguno de los métodos de solución criptográfica permitió aducir ninguna pista [...]

<sup>528</sup> Véase Anónimo, *Popol Vuh*, pp. 89-92.

<sup>529</sup> Homero, *Odisea*, pp. 174-183, Canto IX, vv. 232-542.

<sup>530</sup> Homero, *Odisea*, pp. 224-227, Canto XII, vv. 159-201.

<sup>531</sup> Véase H. P. Lovecraft, *Omnibus 1. At the Mountains of Madness*, London, Harper Collins Publishers, 1999, p. 367.

<sup>532</sup> Véase Lovecraft, *Omnibus 1*, pp. 383-385.

<sup>533</sup> Véase Lovecraft, *Omnibus 1*, p. 400.

Finalmente, se dejó en manos del doctor Armitage el viejo mamotreto, debido a su particular interés en el caso Whateley y a sus amplios conocimientos lingüísticos y su familiaridad con las fórmulas místicas de la antigüedad y de la Edad Media [...]

La tarde del dos de septiembre se derrumbó el último obstáculo, y por primera vez, el doctor Armitage leyó un pasaje completo de los anales de Wilbur Whateley<sup>534</sup>.

Por su parte, el antihéroe es incapaz de hacerse entender por los animales, y estos llegan a odiarle y a evitarle, al igual que sucede con las creencias sobre el demonio y su facultad de asustar a los animales de granja con su mera cercanía. Y algo similar ocurre por ejemplo con los habitantes del pueblo maldito en “*The Shadow over Insmouth*”, donde no hay animales<sup>535</sup> y en un tiempo no muy lejano:

Los animales les odiaban: solían tener muchos problemas con los caballos antes de que aparecieran los automóviles<sup>536</sup>.

Las bestias, caballos y mulas, se plantaban sobre sus hjares, pero cuando tuvieron automóviles, todo fue bien<sup>537</sup>.

Otros héroes de ficción científica son capaces de hablar y comprender lenguajes de animales de diferentes planetas, es el caso de Dick Jarvis en *A Martian Odyssey*, de Stanley G. Weinbaum, que se comunica con Tweel, un ser de una raza alienígena<sup>538</sup>, o de los Jedi, en la famosa saga *Star Wars*. Queremos hacer notar a este respecto el fenómeno contrario,

---

<sup>534</sup> Lovecraft, *Omnibus 3*, pp. 133-135. Traduzco de: “The curious manuscript recorded diary of Wilbur Whateley, delivered to Miskatonic University for translation, had caused much worry and bafflement among the experts in language both ancient and modern; its very alphabet, notwithstanding a general resemblance to the heavily-shade Arabic used in Mesopotamia, being absolutely unknown to any available authority. The final conclusion of the linguists was that the text represented an artificial alphabet given the effect of a cipher; though none of the usual methods of cryptographic solution seemed to furnish any clue [...] the old ledger was at length given wholly into the charge of Dr. Armitage, both because of his peculiar interest in the Whateley matter, and because of his wide linguistic learning and skill in mystical formulae of antiquity and the middle ages [...] On the evening of September second the last mayor barrier gave away, and Dr. Armitage read for the first time a continuous passage of Wilbur Whateley's annals”.

<sup>535</sup> Véase Lovecraft, *Omnibus 3*, p. 410.

<sup>536</sup> Lovecraft, *Omnibus 3*, p. 388. Traduzco de: “Animals hate ‘em – they used to have lots of horse trouble before autos came in”.

<sup>537</sup> Lovecraft, *Omnibus 3*, p. 426. Traduzco de: “Beasts balk at the critters – hosses wuss’n mules- but when they got autos that was al right”.

<sup>538</sup> Véase Stanley G. Weinbaum, *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, p. 7.

por el cual son los animales los que tienen la facultad de comunicarse con los humanos, y que encontramos en *The Island of Dr. Moreau*, de H. G. Wells, donde el protagonista, Edward Prendick, no sale de su asombro al descubrir que el lenguaje que nos hace humanos está muy extendido entre las criaturas mutantes de la isla:

Era la simiesca criatura que aguardaba a la lancha en la playa. Estaba subida al tronco oblicuo de una palmera. Empuñé mi estaca y le hice frente. Él comenzó a balbucir. “Tú, tú, tú...” fue todo lo que conseguí entender en un principio. De pronto, saltó del árbol, apartó el follaje y me miró con curiosidad.

Aquella criatura no me produjo la misma repugnancia que los otros semejantes.

- Tú, en el bote – dijo.

Era un hombre -al menos tan hombre como el criado de Montgomery-, puesto que podía hablar<sup>539</sup>.

Sin embargo, no es necesario que los seres deban ser mutantes para obtener la facultad de hablar, sino que con el correcto adiestramiento, un animal como un mono puede hacerlo también, al menos en la ficción científica más estricta. Cuatro años después de la publicación de la obra de Wells, Leopoldo Lugones, en su relato “Yzur” nos presenta a un mono que consigue decir unas palabras cuando está lanzando sus últimos estertores: “Amo, agua, amo, mi amo<sup>540</sup>...”. Y si dejamos que los monos evolucionen en el tiempo, encontramos mundos dominados por los primates, mundos con sus propias lenguas, leyes y culturas, como en *Le Planete des singes*, de Pierre Boulle.

3.4.1.2. Otra faceta del héroe traductor es su capacidad para traducir sueños. El más antiguo ejemplo de esta característica se encuentra en el *Gilgamesh*, donde el otro héroe de la saga, Enkidu, traduce los sueños premonitorios de Gilgamesh:

---

<sup>539</sup> Wells, *La isla del Dr. Moreau*, p. 67.

<sup>540</sup> Lugones, *Las fuerzas extrañas*, p. 209.

[(Significa que) nos apo]deraremos de  
Humbaba,  
Y lo [sacrificaremos (?)],  
Y arrojaremos su cadáver,  
En (cualquier) descampado [(?)]  
Mañana, [recibir]emos de [Shasmash]  
Una [buena] no[ticia]<sup>541</sup>.

Así interpreta hasta 5 sueños de su amigo. Y si un héroe pierde esta capacidad, y traduce mal los sueños, la desgracia le viene encima. Ese es el caso de Gilgamesh, que traduce mal los sueños de Enkidu, sueños que le prevenían de la muerte próxima, y para la que Gilgamesh no va a estar preparado<sup>542</sup>. Quien sí entiende los mensajes en los sueños es Agamenón, al que le es revelado el deseo de Zeus a través de Ensueño<sup>543</sup>, y que precipitará indirectamente la gloria de Aquiles sobre Héctor.

Acerca de esta capacidad del héroe, encontramos muchos ejemplos en las obras de H. P. Lovecraft, de los que podemos resaltar las constantes traducciones y traslaciones de los sueños que sufre el protagonista de “*The Shadow out of Time*”, que él mismo realiza<sup>544</sup>, o los del joven matemático que vive en el desván<sup>545</sup> de “*The Dreams in the Witch-House*”:

Fue entonces cuando, de forma desagradable, los sueños empezaron a tener aspecto de recuerdos, y cuando mi mente empezó a relacionarlos con mis crecientes trastornos abstractos: la sensación de una restricción mnemónica, las curiosas impresiones acerca del

---

<sup>541</sup> Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh. El gran hombre que no quería morir*, ed. Jean Bottéro, Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 117, vv. 41-43.

<sup>542</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 160-163, vv. 12-33.

<sup>543</sup> Véase Homero, *Iliada*, p. 21, Canto II, vv. 1-75.

<sup>544</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, pp. 464-544.

<sup>545</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 303-350.

tiempo [...] Sin embargo, continué guardando un cuidadoso registro de los sueños de lo *otro*, que me acosaban con tanta pesadez y viveza<sup>546</sup>.

Los sueños de Gilman consistían principalmente, en zambullidas a través de ilimitados abismos de coloreados crepúsculos, llenos de confusos sonidos. Abismos cuyas propiedades gravitacionales y materiales, y cuya relación con su propia entidad, nunca podría ni siquiera empezar a explicar. No andaba ni trepaba, no volaba ni nadaba, no se arrastraba ni reptaba<sup>547</sup>.

Esta habilidad para descifrar los sueños, o de atravesar las barreras de la comunicación animal, creemos que es una forma de penetración en espacios restringidos, en espacios vitales de otros seres, pero de un modo mental. Se trata pues, de una forma de conocimiento ajeno para la que el héroe está habilitado, y que debería ser una característica más del héroe. Por su parte, la penetración de forma física, resulta mucho más palpable en la épica y la epopeya por un lado, y en la ficción científica por otro, por lo que hemos decidido que merece un espacio aparte.

Esta capacidad animista de comprender la naturaleza y los sueños, deriva del conocimiento mayúsculo que todo héroe debería poseer y que se puede demostrar a base de títulos y certificados:

Le tocó el turno a a Eman Emú Nnang Ondó, el que fue a estudiar a la escuela de Ayon Nnang, estudió durante 30 años y después valoró que no había estudiado nada. Entonces es cuando se fue a la escuela del Cielo, los Santos y los Ángeles fueron sus condiscípulos de estudios y tardó ahí 100 años. A su regreso a Engong encontró que ya se

---

<sup>546</sup> Lovecraft, *Ómnibus 3*, pp. 483 y 492. Traduzco de: “This was when the dreams began so unfailingly to have the aspect of memories, and when my mind began to link them with my growing abstract disturbances —the feeling of mnemonic restraint, the curious impressions regarding time, [...] I continued however, to keep a careful record of the *outré* dreams which crowded upon me so thickly and vividly”.

<sup>547</sup> Lovecraft, *Ómnibus 1*, p. 310. Traduzco de: “Gilman’s dreams consisted largely in plunges through limitless abysses of inexplicable colored twilight and bafflingly disordered sound; abysses whose material and gravitational properties, and whose relation to his own entity, he could ever begin to explain. He did not walk or climb, fly or swim, crawl or wriggle”.

había constituido el gobierno. Al presentar sus diplomas a las autoridades, le contestaron que no le podían admitir en el gobierno porque ya había estudiado muchísimo y porque tenían miedo de que al pagarle el primer sueldo los bancos del Estado quedarían vacíos<sup>548</sup>.

Sin embargo, al igual que sucediera con Gilgamesh, cuando no pudo traducir los sueños y eso desembocó en la muerte de su amigo Enkidu, los héroes de las obras de ficción científica de H. P. Lovecraft que no son capaces que comprender los enigmas a los que son sometidos, mueren. Es el caso de Frederick N. Dwight, que aunque atraviesa laberínticos bosques de plantas venenosas<sup>549</sup>, sucumbe en el laberinto de cristal que le han preparado los alienígenas nativos del planeta que está explorando, debido a que no comprende la naturaleza de la prueba, ni los reveladores sueños que tiene<sup>550</sup>.

El estudio del sueño ha sido uno de los elementos clave en la evolución del análisis psicoanalítico, y su trasvase a la ficción científica tuvo su punto álgido en la novela *Brave New World*, de Aldous Huxley, en la que se crea la hipnopedía, o el estudio durante el sueño. El ser humano en este género literario no solo es capaz de leer los sueños, sino que los controla e induce lecciones a los niños durante su aprendizaje:

Luego volvió el pequeño Reuben, en cuya habitación una noche por descuido su padre y su madre (¡lagarto, lagarto!) se dejaron la radio encendida [...]

Mientras el chiquillo dormía, la radio empezó a emitir un programa desde Londres, y a la mañana siguiente, con gran asombro de sus lagarto y lagarto (los muchachos más atrevidos osaron sonreírse mutuamente) el pequeño Reuben se despertó repitiendo palabra por palabra una larga conferencia pronunciada por aquel curioso escritor antiguo (“uno de los poquísimos cuyas obras se han permitido que lleguen hasta nosotros”), George Bernard Shaw [...]

- El principio de la enseñanza durante el sueño, o hipnopedía, había sido descubierto [...]

---

<sup>548</sup> Ndong, *En Busca de los inmortales*, p. 190.

<sup>549</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 2*, p. 321.

<sup>550</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 2*, pp. 327-354.

El principio había sido descubierto, pero habían de pasar muchos años antes de que tal principio fuese aplicado con utilidad<sup>551</sup>.

Cabe mencionar por último la película *Dark City*, de Alex Proyas, en la cual el héroe-protagonista es el único capaz de salir de su sueño y despertar en pleno proceso de implantación de recuerdos. Y es a través de la distorsión de sus recuerdos y sueños implantados como logra salir del control de los “Ocultos”, y descubrir la verdad sobre su situación. Al final, el héroe, John Murdoch, es el único que consigue que su amor por la “chica” trascienda los mundos del sueño y la vigilia.

3.4.1.3. La sabiduría es una de las virtudes clásicas, y un héroe debería ser ejemplo de varias de ellas, incluida esta. Mucho antes de que los filósofos sofistas comenzaran a estipular cuáles son dichas virtudes, varios héroes mito-épicos hacían gala de sus habilidades especiales, al conceder y eliminar la existencia de las cosas a su capricho: Ninurta podía conceder y quitar nombres a su antojo, y Enmerkar inventó la escritura, es decir, la memoria, como regalo a la humanidad:

Y cuando, en la región rebelde, hubo escardado al Asakku como se hace con los juncos y lo hubo arrancado como si fuera una caña, el Señor Ninurta, tomando su Jabalina y su Maza, dijo:

- A partir de este momento no se te llamará más Asakku, sino “piedra”, con el nombre propio de *zalaqu*, en cuyas entrañas se hallará el Infierno. Tu valentía revertirá al Señor.

Además de darle un nuevo nombre a su enemigo derrotado y privarle de su valor, Ninurta quiso darle uno, honorífico, a su propia Arma, que se hallaba a la sazón en reposo, dejada en un rincón. He aquí cómo la bendijo:

- ¡Que tu nombre, Sharur, sea “Batalla victoriosa suprema para Sumer, chaparrón que se abate sobre los enemigos<sup>552</sup>!”

---

<sup>551</sup> Huxley, *Un mundo feliz*, p. 40.

<sup>552</sup> Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia. Dioses, héroes y seres fantásticos*, de Federico Lara Peinado, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002, p. 183.



Oídas las palabras de Ninmah, Ninurta la miró con ojos benévolos y le dijo:

- Señora, puesto que has querido alcanzar la Montaña, y seguirme, Ninmah, hasta la región rebelde, sin abandonarme nunca, incluso en medio de los horrores de la guerra, del montón en el que he apilado a los guerreros abatidos, que su nombre sea, en lo sucesivo, *bur-sag*, esto es, “los montes”, y que tú seas la *nin*, la “Señora”. Tal es tu destino preparado por mí, Ninurta: ¡que así sea! De ahora en adelante se te dirá siempre *Ninbursag*, la “Señora de los montes”<sup>553</sup>.

En aquel día las palabras del señor de Kullab [Enmerkar] habían sido muchas. Además eran difíciles de retener y su significado no era para sondear. Al ser sus palabras difíciles, el mensajero no pudo esta vez repetirlas de memoria, cuando su señor se las exigió. Como el mensajero, por ser las palabras difíciles y muchas, sería incapaz de transmitir las verbalmente, el señor de Kullab tomó arcilla con su mano, la alisó y puso por escrito sus palabras en ella a la manera de una tablilla. Mientras que hasta entonces no había habido nadie que pusiera las palabras en la arcilla, ahora, en aquel día, así vino a suceder en realidad. El señor de Kullab puso palabras en arcilla. ¡Así sucedió realmente! ¡Había nacido la escritura<sup>554</sup>!

Los héroes de H. P. Lovecraft no parecen tener éxito en sus tentativas a este respecto, pues si bien los protagonistas de obras como *At the Mountains of Madness*, “*The Dreams in the Witch-House*”, “*The Shadow Out of Time*”, y “*Herbert West – Reanimator*”, intentan llevar a cabo descubrimientos que ayudarán al ser humano a entender el universo, y a viajar en el tiempo y el espacio, todos acaban de muy mal modo sus aventuras. Parece, entonces, que esto les está vedado a los mortales, es algo propio de los semidioses o dioses.

Los héroes de las obras de ficción científica suelen dominar más de una lengua, ya sea humana o no, es el caso de por ejemplo el profesor Lidenbrock en *Voyage au centre de la*

---

<sup>553</sup> Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia*, p, 185.

<sup>554</sup> Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia*, p, 120,

*terre*, de Jules Verne, que habla islandés<sup>555</sup>, italiano<sup>556</sup> e incluso descifra runas<sup>557</sup>; o del científico viajero en *The Time Machine*, de H. G. Wells, que llega a desentrañar el sencillo idioma de los eloi<sup>558</sup>, o de Genri Ai, enviado por el Ekumen, o Federación Interplanetaria, a Gueden, donde transcurren sus aventuras entre dos países rivales, Karhide y Orgoreyn. El héroe, por supuesto, habla los idiomas de las dos naciones en esta novela de Ursula K. LeGuin titulada *The Left Hand of Darkness*.

El siglo veinte ha traído consigo la creación de entes abstractos con capacidad de gobierno y control tan altas, si no más, que los dioses de la literatura oral tradicional, se trata de las grandes corporaciones y de los gobiernos “democráticos” de muchos países dibujados en gran cantidad de distopías de ficción científica. Para ellos, por tanto, es posible crear y descrear el lenguaje y la existencia de conceptos. Tal es el caso de la novela *Brave New World*, de 1932, en la que Huxley nos presenta un personaje, Helmholtz Watson, que trabaja para la maquinaria estatal y es uno de los que deciden qué palabras se borran de los anales y de las bocas, y qué palabras permanecen. Aunque a este respecto, la superioridad del héroe y sus aliados sobre los demás la encontramos atestiguada en el relato de H. G. Wells “*The Country of the Blind*”, en el que los habitantes de un país de invidentes no logran comprender determinados conceptos de la lengua, pues su realidad no los concibe:

Y ellos no creían ni comprendían nada de lo que les contaba, algo que no esperaba de ninguna manera. Ni siquiera entendían muchas de sus palabras. Hacía catorce generaciones que estas gentes estaban ciegas y aisladas del mundo de los videntes. Los nombres de todo lo referente a la vista se habían debilitado y cambiado [...]

- La palabra *ver* no existe -dijo el ciego tras una pausa-. Basta de tonterías y sigue el ruido de mis pies [...]

---

<sup>555</sup> Véase Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, pp. 85 y 168.

<sup>556</sup> Véase Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, p. 301.

<sup>557</sup> Véase Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, pp. 272-273.

<sup>558</sup> Véase Wells, *La máquina del tiempo y otros relatos*, p. 67.

- ¿Qué significa *ciego*? -preguntó el ciego descuidadamente por encima del hombro<sup>559</sup>.

Sin embargo, y desde el punto de vista de la ficción científica, es el ser humano en su totalidad, el dios del futuro, y el ente hacedor de las cosas. Así se observa en la película *Code 46*, de 2003, en la que las lenguas han evolucionado de tal modo en un mundo globalizador, que las muestras de inglés que se nos dan están completamente contaminadas por lenguas como el español, el francés y el mandarín, tanto en su estructura gramatical y sintáctica, como en la gran cantidad de barbarismos.

En algunas ocasiones, las gentes no hablan diferentes lenguas, ni hay problemas de traducción, sino que los códigos culturales y sociales alejan tanto a las personas que no pueden entenderse. Un ejemplo de ello es la clásica película de Fritz Lang *Metropolis*, en la que el héroe salvador de la sociedad, Freder, ejerce de mediador entre los ricos en su “club de los hijos”, en la pirámide donde viven los afortunados, y los obreros de los niveles inferiores; él es la palabra entre el “cerebro y la mano”.

---

<sup>559</sup> Wells, *La máquina del tiempo y otros relatos*, pp. 290 y 293.

### 3.4.2. El héroe penetrador / El antihéroe penetrado

José Manuel Pedrosa ha estudiado y formulado la idea del simbolismo del espacio y del desplazamiento a partir de elementos teóricos expuestos por Claude Lévi-Strauss en su análisis comparativo del cuento de *La Alfarera celosa*, y al retomar también varios conceptos elaborados por Mijail Bajtin en su *Teoría y Estética de la Novela*:

En *La alfarera celosa* analizó Claude Lévi-Strauss unos cuantos mitos amerindios que intentaban explicar la lejanía en que se encontraban diversos objetos, seres y astros alegando que habían sido proyectados a lo lejos, como si fueran proyectiles, a través de espacios en forma de *tubo* (cuerpos *abiertos* de diversos animales o personas, cerbatanas, pipas, etc.). Aunque, por desgracia, Lévi-Strauss se abstuvo de extrapolar cualquier conclusión a otros campos de la literatura y de la cultura, su análisis nos abre a nosotros vías muy estimulantes para la reflexión en el campo de los mitos, de la épica y de la lógica de lo heroico en general. Por una razón muy sencilla: porque a todos los héroes les define la capacidad de llegar más allá de donde llega el común de los mortales; y porque (y esto es lo verdaderamente asombroso) para ello es muy común que pasen o que hagan pasar, a ellos mismos o a otras personas u objetos, por espacios sumamente estrechos<sup>560</sup>.

Mijail Bajtin elaboró conceptos que nos pueden ser útiles para reflexionar sobre estos hechos en su *Teoría y estética de la novela*. Distinguió allí diversos *cronotopos* o modelos de representación cultural y literaria que, en síntesis, identificó como 1) el *encuentro* y el *camino*, 2) el *castillo*, 3) el *salón-recibidor* y 4) el *umbral*. Aunque el crítico ruso utilizó estos conceptos para reflexionar sobre la novela realista —en la que se difuminan mucho las representaciones de lo heroico— no cabe duda de que la puesta en relación que él hizo del *camino* y del *umbral* con las nociones de progreso, crisis y transformación vital, es decir, con el paso de los personajes literarios a una nueva situación o estatus, nos permite aprovechar su teoría como parangón de lo que, en el

---

<sup>560</sup> José Manuel Pedrosa, “La lógica de lo heroico: mito épica, cuento, cine, deporte..., (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”, *Los mitos y los héroes*. Uruñea: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003, p. 50.

ámbito de la literatura épico-mítica, suponen los *caminos* y *umbrales*, y, por extensión, ésas y otras modalidades de *tubos* estrechos<sup>561</sup>.

Tomando estos conceptos como punto de partida, el autor afirma que el héroe penetra y/o hace penetrar a algo o a alguien a través de espacios cerrados o estrechos, “guardados, amenazantes, peligrosos, que suelen tener forma de tubo, o de entrada de tubo<sup>562</sup>”, también entra y/o hace entrar a algo o a alguien en espacios abiertos, y espacios vitales de otros seres y cosas.

---

<sup>561</sup> Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 51.

<sup>562</sup> Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 50.

### 3.4.2.1. Lo estrecho

Los espacios estrechos por los que pasa el héroe pueden ser desde escaleras, hasta laberintos y puertas<sup>563</sup>. En nuestro caso, el héroe épico-mítico y el de la ficción científica pueden entrar en lugares que presentan una dinámica gemelar, es decir, una dinámica “que aplasta entre paredes o fuerzas gemelas, que devora, mata o impide la salida de quienes pasan a su través (excluido el héroe, claro)”<sup>564</sup>. Esto sucede en la *Odisea*, donde el astuto Odiseo entra en la cueva del cíclope, y atraviesa el estrecho con Escila y Caribdis:

Llegamos en seguida a su cueva, y no lo encontramos dentro, sino que guardaba sus gordos rebaños en el pasto. Conque entramos en la cueva y echamos un vistazo a cada cosa [...] Traía el cíclope una pesada carga de leña seca para su comida y la tiró dentro con gran ruido [...] Después levantó una gran roca y la colocó arriba, tan pesada que no la habrían levantado del suelo ni veintidós buenos carros de cuatro ruedas<sup>565</sup>.

Así que comenzamos a sortear el estrecho entre lamentos, pues de un lado estaba Escila, y del otro la divina Caribdis sorbía que daba miedo la salada agua del mar. Y es que cuando vomitaba, todo ella borbollaba como un caldero que se agita sobre un gran fuego —la espuma caía desde arriba sobre lo alto de los dos escollos—, y cuando sorbía de nuevo la salada agua del mar, aparecía toda arremolinada por dentro, la roca resonaba espantosamente alrededor y al fondo se veía la tierra con azuloscuro arena.

El terror se apoderó de mis compañeros, y mientras la mirábamos temiendo morir, Escila me arrebató de la cóncava nave seis compañeros<sup>566</sup>.

---

<sup>563</sup> Véase una larga lista de estos espacios en Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 50.

<sup>564</sup> Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 50.

<sup>565</sup> Homero, *Odisea*, pp. 173-174, Canto IX, vv. 216-242.

<sup>566</sup> Homero, *Odisea*, pp. 227-228, Canto XII, vv. 235-247.

Otro gran héroe de mito-épico es Beowulf, el cual penetra espacios angostos, se sumerge en un lago y llega, por suerte quizá, a la cueva submarina de la madre de Gréndel:

Recorrieron entonces los feroces varones  
rocosas quebradas de paso difícil,  
angostos caminos — un hombre a la vez—,  
barrancos y peñas guaridas de monstruos.  
Él iba delante explorando la tierra  
con solo un puñado de diestros guerreros<sup>567</sup>; [...]

Tras estas palabras el príncipe gáuta  
veloz avanzó; no quiso aguardar  
para oír la respuesta. Acogieron las aguas  
al noble guerrero, que estuvo nadando  
gran parte del día sin dar con el fondo.  
Pronto notó la que años cincuenta  
llevaba en la ciénaga, fiera en la lucha,  
cruel y espantosa, que un ser humano  
bajaba a explorar la mansión de los monstruos.  
Rápida entonces al hombre atrapó  
con sus garras feroces. No pudo dañar [...]  
La loba del mar hasta el fondo bajó  
arrastrando a su cueva al de buena armadura [...]  
El osado señor  
hallose después en un torbo aposento  
en el cual se encontraba a resguardo del agua<sup>568</sup>:

Los héroes de H. P. Lovecraft atraviesan constantemente laberintos de túneles, como Radolph Carter en *The Dream-Quest of Unknown Kadath*<sup>569</sup>, o trampillas que dan acceso a estos tenebrosos y oscuros ambientes, tal y como hace el mismo Carter con ayuda de sus aliados<sup>570</sup>.

---

<sup>567</sup> Anónimo, *Beowulf y otros poemas anglosajones*, pp. 68-69, vv. 1408-1417.

<sup>568</sup> Anónimo, *Beowulf y otros poemas anglosajones*, p. 71, vv. 1492-1514.

<sup>569</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 365-366.

<sup>570</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 409-410.

Además, H. P. Lovecraft hace que uno de sus héroes lleve a una expedición hasta el lugar más inhóspito del planeta Tierra: la Antártida, en su novela *At the Mountains of Madness*. Y allí dirige a unos pocos a través de túneles, hacia el interior de una ciudad perdida. Atraviesan un laberinto de galerías y al alcanzar una amplia caverna se encuentran con un horror que les hace huir, recorrer los interminables túneles de vuelta, y escapar de la ciudad<sup>571</sup>.

Otros héroes de ficción científica también atraviesan espacios estrechos, es el caso de por ejemplo Dick Jarvis en *A Martian Odyssey*, de Stanley G. Weinbaum, quien entra junto a su amigo Tweel en un laberinto subterráneo para lograr llegar a su destino<sup>572</sup>. Otro caso es el de Edward Prendick, que para escapar del Dr. Moreau debe atravesar un túnel:

A mi derecha, a unos diez metros, descubrí un estrecho agujero en la pared de la roca por el que se filtraba un rayo de luz [...]

Yo trepé por la estrecha hendidura de la roca y fui a dar a la zona cubierta de azufre, al oeste del poblado de los salvajes.

Aquella brecha resultó de lo más oportuna, pues el estrecho camino que ascendía en pronunciada pendiente debió de obstaculizar el paso a mis perseguidores más próximos<sup>573</sup>.

Pero el héroe no sólo entra, debe salir, y nunca permanecer dentro<sup>574</sup>. Gilgamesh entra en el Bosque prohibido de los Cedros Ballukku y sale con vida<sup>575</sup>, y Beowulf sale victorioso del lago, incluso cuando los daneses le dan por muerto<sup>576</sup>, Odiseo escapa de la cueva del cíclope:

---

<sup>571</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 119-138.

<sup>572</sup> Véase Weinbaum, *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, pp. 23-25.

<sup>573</sup> Wells, *La isla del Dr. Moreau*, pp. 79-80.

<sup>574</sup> Véase Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, pp. 52-53.

<sup>575</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 130-142.

<sup>576</sup> Véase Anónimo, *Beowulf y otros poemas anglosajones*, p. 75, vv. 1623-1625.



El cíclope gemía y se retorció de dolor, y palpando con las manos retiró la piedra de la entrada. [...] Así diciendo alejó de sí al carnero. Y cuando llegamos un poco lejos de la cueva, y del corral, yo me desaté el primero de debajo del carnero y liberé a mis compañeros. Entonces hicimos volver rápidamente al ganado de finas patas, gordo por la grasa, abundante ganado, y lo condujimos hasta llegar a la nave<sup>577</sup>.

Y los hermanos Hunahpú e Ixbalanqué entran y salen de la trampa que les tienen preparada el Señor de Xibalbá en la Casa de los Tigres:

En seguida entraron en la Casa de los Tigres. La casa estaba llena de tigres. — ¡No nos mordáis! Aquí está lo que os pertenece, les dijeron a los tigres. Y enseguida les arrojaron unos huesos a los animales. Y estos se precipitaron sobre los huesos.

— ¡Ahora sí se acabaron! Ya les comieron las entrañas. Al fin se han entregado. Ahora les están triturando los huesos. Así decían los guardas, alegres todos por este motivo. Pero no murieron. Igualmente buenos y sanos salieron de la Casa de los Tigres<sup>578</sup>.

Esto lo observamos constantemente en las obras de ficción científica de H. P. Lovecraft, como en “*Through the Gates of the Silver Key*”, donde Radolph Carter entra y sale de una cueva llamada Madriguera de serpientes gracias a una llave de plata de arcana hechura<sup>579</sup>, o en “*The Shadow out of Time*”, donde el científico Nathaniel Wingate Peaslee, en una expedición al desierto de Australia, encuentra unas extrañas rocas que le llevan a una abertura a una ciudad subterránea perdida en el tiempo, luego atraviesa pasillos, túneles, estrecheces en muros caídos<sup>580</sup>, para salir por fin sano y salvo<sup>581</sup>, aunque con su mente algo trastornada por ver el miedo de los *Antiguos*.

---

<sup>577</sup> Homero, *Odisea*, pp. 180-181, Canto IX, vv. 416-465.

<sup>578</sup> Anónimo, *Popol Vuh*, p. 88.

<sup>579</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, p. 506, y pp. 535-537.

<sup>580</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 522, y pp. 526-529.

<sup>581</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, pp. 534-535, y pp. 538-541.

Dos héroes de H. G. Wells serían la perfecta expresión de esta idea. Uno es el anónimo científico de *The War of the Worlds*, que es quizá, nunca se nos aclara la cuestión, el único superviviente de los turistas que entran en el pozo creado por el impacto de un cilindro marciano sobre la Tierra. El resto de los observadores son destruidos brutalmente:

El impacto del proyectil había hecho un enorme agujero y la arena y la grava habían sido violentamente lanzadas en todas direcciones sobre brezos y brezales [...]

Bajé al pozo y me pareció oír un leve movimiento bajo mis pies [...]

La muchedumbre alrededor del pozo había aumentado y destacaba negra sobre el fondo amarillo limón del cielo, quizás unas doscientas personas [...]

Entonces, lentamente, el siseo se transformó en zumbido, en un sonido largo e intenso propio de un enjambre. Lentamente salió del pozo una forma jorobada, y el fantasma de un rayo de luz pareció parpadear desde ella.

Seguidamente, del disperso grupo de hombres surgieron resplandores de fuego real, un centelleo brillante que iba de uno a otro. Era como si un chorro invisible chocara contra ellos y se resolviera en blancas llamas. Era como si cada hombre se hubiese, repentinamente y en cuestión de segundos, transformado en fuego [...]

Si aquella cosa letal hubiese barrido por completo el círculo, hubiera sido inevitable que me me matara, atónito como estaba<sup>582</sup>.

Otro sería el también anónimo científico en *The Time Machine*, que se introduce en un laberinto de túneles en busca de su prodigiosa máquina:

Una característica especial que pronto atrajo mi atención fue la presencia de ciertos pozos circulares, varios, según me pareció, de una profundidad muy grande [...] También, después de un tiempo, di en relacionar esos pozos con altas torres que se elevaban aquí y allá sobre las laderas [...] Uniendo estas cosas, llegué a una insinuación de un amplio sistema de ventilación subterránea [...]

La rechacé [a su amante y amiga Weena], quizá un poco violentamente, y un momento después estaba adentrándome por el pozo [...] Tuve que bajar un trecho de doscientas yardas, quizá [...]

---

<sup>582</sup> Wells, *La guerra de los mundos*, pp. 36, 42, 47, 56 y 57.

Aquella escalada me pareció interminable. En los últimos veinte o treinta pies sentí una náusea mortal. Me costó muchísimo mantenerme agarrado [...] Al final, sin embargo, llegué de alguna manera a la boca del pozo y salí tambaleándome de las ruinas hasta llegar a la cegadora luz del sol<sup>583</sup>.

Los héroes entran, al igual que hacen entrar. Famoso es el caso de Odiseo, como también famosas son sus proezas al hacer entrar a los aqueos en Troya, o hacer pasar a sus marineros entre las rocas que guardan a la bestia Escila, o atravesar el remolino Caribdis:

Cuando conseguimos escapar de la terrible Caribdis y de Escila, llegamos enseguida a la irreprochable isla del dios donde estaban las hermosas carianchas vacas y los numerosos rebaños de ovejas de Helios Hiperión<sup>584</sup>.

Pese a su labor de ayudante, solamente al héroe le está designado el atravesar más de una vez esos tubos, porque como leemos en la *Odisea*, los compañeros del héroe sucumben en la segunda ocasión, sobreviviendo sólo él:

Entonces Céfito dejó de lanzarse huracanado y llegó en seguida trayendo dolores a mi ánimo, haciendo que volviera a recorrer de nuevo la funesta Caribdis [...] Déjeme caer desde arriba de pies y manos y me desplomé ruidosamente sobre el oleaje junto a mis largos maderos, y sentado sobre ellos, comencé a remar con mis brazos. El padre de los hombres y dioses no permitió que volviera a ver a Escila, pues no habría conseguido escapar de la ruina total<sup>585</sup>.

Algo similar ocurre en la novela de H. P. Lovecraft *The Case of Charles Dexter Ward*, en la que el protagonista, el Dr. Willet, acompaña al padre de Charles Dexter Ward a los

---

<sup>583</sup> Wells, *La máquina del tiempo y otros relatos*, pp. 68, 87 y 93.

<sup>584</sup> Homero, *Odisea*, p. 228, Canto XII, vv. 260-263.

<sup>585</sup> Homero, *Odisea*, pp. 232-233, Canto XII, vv. 426-445.

túneles que una vez construyera Joseph Curwen el brujo (científico). Con el simple odor fétido y putrefacto que surge al abrir otra trampilla, el padre del muchacho enferma<sup>586</sup>, por lo que el único que puede entrar y salir de los túneles cavernosos es el héroe, el Dr. Willet<sup>587</sup>.

Un héroe destacable de la ficción científica es el catedrático Otto Lidenbrock, que lidera y guía la expedición al centro del planeta en *Voyage au centre de la terre*, de Jules Verne. El adusto doctor conduce y ayuda a sus compañeros a través de un laberinto de túneles bajo el volcán Sneffels, alcanza el supuesto centro del globo, y vuelven a salir, esta vez en Italia. Hans, el cazador islandés, no teme a las profundidades, sin embargo, Axel, el sobrino de Lidenbrock, no es demasiado valiente y nos ofrece una ilustrativa descripción infernal del agujero por el que van a comenzar su bajada:

Todavía no había hundido mi mirada en el insondable pozo en el que iba a abismarme. Había llegado el momento [...] Ya he dicho que medía unos cien pies de diámetro, o trescientos pies de circunferencia [...]

Sus paredes, talladas casi a pico, presentaban numerosos salientes que debía facilitar el descenso. Pero si no faltaba la escalera, se echaba de menos la barandilla [...]

Comezamos el descenso, con Hans abriendo la marcha, seguido de mi tío, y yo cerrándola. Bajábamos en un profundo silencio, sólo antecedido por la caída de fragmentos de roca que se precipitaban por la sima [...]

Era el *facilis descensus averni* de Virgilio [...]

El viernes, tras una noche en la que comencé a sentir los tormentos de la sed, nos hundimos de nuevo en el laberinto de la galería<sup>588</sup>.

---

<sup>586</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp- 260-261.

<sup>587</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp- 271-281.

<sup>588</sup> Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, pp. 136, 137, 138, 144 y 153.

Alex debe ser socorrido en varias ocasiones por su tío y por Hans, lo que confirmaría el tipo del héroe que ayuda a los otros<sup>589</sup>. Al final de la novela, son la suerte, la astucia y el conocimiento de la ciencia del Dr. Lidenbrock los que ayudan a salir al grupo del centro de la Tierra:

- Creo que te equivocas, muchacho.
- ¡Cómo! ¿No reconoce usted los síntomas de ...?
- ¿De un terremoto? No. Espero algo mejor.
- ¿Qué quiere usted decir?
- Una erupción, Axel.
- ¡Una erupción! ¡Estamos entonces en la chimenea de un volcán en actividad!
- Así lo creo -dijo el profesor sonriendo-; y es lo mejor que puede sucedernos [...]

De amanecida, se aceleró aún más el movimiento ascensional [...]

Y, contrariamente a todas nuestras previsiones, nos hallábamos tendidos en el flanco de una montaña calcinada por los rayos de un sol ardiente<sup>590</sup>.

---

<sup>589</sup> Véase Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, pp. 159-161, 186-198, y 283.

<sup>590</sup> Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, pp. 291, 293 y 297.

### 3.4.2.2. Lo ancho

Por otro lado, el héroe se caracteriza también por atravesar espacios abiertos que nadie más atravesaría. Cuanto más anchos son los espacios que se atraviesan, más se reivindica el héroe como lo que es. Se trata de “los espacios más anchos que es posible concebir<sup>591</sup>”. Y la primera muestra de ello, entre los héroes épicos, es Gilgamesh, cuyo poema comienza de la siguiente manera:

Voy a [presen]tar al mundo  
[A Aquel] que todo lo ha visto,  
Ha conocido [la tierra en]tera (?),  
Penetrado toda[s las cosas],  
Y en redor expl[orado]  
[(Todo) lo que está ocu]lto (?).  
[Excelen]te (?) en sabiduría,  
Todo lo aba[rcó con la mirada]:  
Contempló los secretos,  
Descubrió los Misterios [...]  
[(Tal era?)] Gilgamesh,  
Perfecto, deslumbrante,  
[(Aquel que) abr]ió  
Los pasos de las montañas,  
[Exca]vó pozos  
En la nuca de los montes,  
[Cru]zó el mar,  
El mar inmenso  
Hasta (allí por donde) sale el Sol  
[Y ex]ploró el universo entero

---

<sup>591</sup> Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 56.

Buscando la vida (sin fin)<sup>592</sup>...

A lo largo del poema, podemos encontrar cómo Gilgamesh atravesó los Montes Gemelos protegidos por Hombres-Escorpión<sup>593</sup>, el desfiladero de ciento veinte kilómetros, que en plena oscuridad lleva al Jardín de los Árboles con Piedras Preciosas<sup>594</sup>, cruzó el mar del Agua Mortal, cuyas aguas sólo Los de Piedra pueden resistir<sup>595</sup>, y junto a su amigo Enkidu, caminó por el Bosque de los Cedros y salió con vida<sup>596</sup>. No muy lejos en el tiempo, ni en el espacio, encontramos a Ninurta cabalgando sobre los ocho vientos:

De pie, el Señor tocaba el cielo y cuando partió para el combate cada una de sus zancadas medía 50 leguas. En marcha hacia la región rebelde, cual una devastadora tempestad, él cabalgó sobre los Ocho Vientos<sup>597</sup>.

Otro héroe mesopotámico, Lugabanda, se ase a las patas del Pájaro del Trueno, precedente del Pájaro de Simbad, recorre grandes distancias y vuelve de donde nadie ha podido regresar jamás<sup>598</sup>.

Pero los héroes de la antigua Sumeria y Babilonia no fueron los únicos en cruzar grandes espacios, Odiseo atraviesa el territorio de Poseidón, el mar, y sigfrido también atraviesa un mar que le lleva a la tierra que guarda su tesoro:

El resto de aquel día y la noche siguiente navegó hasta llegar, tras mucho esfuerzo, a un país que distaba unas cien millas e incluso más. Llamábase la tierra de los nibelungos y en ella estaba el gran tesoro que poseía Sigfrido<sup>599</sup>.

---

<sup>592</sup> Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 73 y 76, vv. 1-5, 35-39.

<sup>593</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 185-190, vv. 1-35.

<sup>594</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 190-191, vv. 38-47.

<sup>595</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 199-207, vv. 15-20.

<sup>596</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 274-275, vv. 103-118.

<sup>597</sup> Véase Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia*, p. 176.

<sup>598</sup> Véase Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia*, pp. 140-146.

<sup>599</sup> Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 108, estrofa 484.

Por su parte, los héroes de la ficción científica de H. P. Lovecraft son capaces de atravesar dimensiones imposibles, como el protagonista de *The Dream-Quest of the Unknown Kadath*<sup>600</sup>, o sobrevolar montañas que doblan la altura de los Himalayas, como en *At the Mountains of Madness*:

Los picos más altos deben tener más de treinta y cinco mil pies. El Everest queda descartado. Atwood está tomando la altitud con el teodolito mientras Carroll y yo ascendemos. [...] habíamos calculado que el paso de menor altitud de la cordillera se encontraba a nuestra derecha desde nuestro campamento, a unos veintitrés o veinticuatro mil pies sobre el nivel del mar<sup>601</sup>.

También atraviesan mares, ciénagas y abismos, como Radolph Carter<sup>602</sup> en “*Through the Gates of the Silver Key*”, o el anónimo contramaestre de “*Dagon*”, que una vez liberado por un corsario alemán, es el único superviviente en un botecillo con provisiones en el océano Pacífico<sup>603</sup>, y que encuentra en una isla una ciénaga muy extraña que atraviesa para encontrar, al final, al dios Dagon. Afortunadamente, escapa<sup>604</sup> para contarnos sus últimos momentos en su habitación.

Algo similar sucede también en el relato de H. P. Lovecraft titulado “*The Dreams in the Witch-House*”, trasvasado al viaje por dimensiones, donde el héroe entra una y otra vez en la dimensión que le lleva a establecer contacto con el indeseable ser Brown Jenkin, y con el dios extraterrestre Nyarlathotep<sup>605</sup>. Incluso uno de sus héroes, en el relato “*The Whisperer in Darkness*”, es capaz de atravesar dimensiones y universos con su mente:

---

<sup>600</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 470-485.

<sup>601</sup> Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 24 y 58. Traduzco de: “Highest peaks must go over thirty-five thousand feet. Everest is out of the running. Atwood to work out height with theodolite while Carroll and I go up. [...] had calculated that the lowest available pass in the range lay somewhat to the right of us, within sight of camp, and about twenty-three thousand or twenty-four thousand feet above the sea level”.

<sup>602</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 524-525, y pp. 537-538.

<sup>603</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 2*, p. 11.

<sup>604</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 2*, pp. 11-14.

<sup>605</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 317-350.



- ¿Te das cuenta de qué significa el que yo diga que he estado en treinta y siete cuerpos celestes diferentes entre planetas, enanas blancas y objetos indefinibles, incluidos ocho fuera de nuestra galaxia y dos fuera del espacio y tiempo del curvado cosmos? Todo esto no me ha hecho daño en lo más mínimo. Mi cerebro ha sido estirpado del cuerpo por escisiones tan diestramente que sería burdo llamarlo operación quirúrgica. Los seres visitantes tienen métodos que hacen estas extracciones fáciles y casi normales. Y el cuerpo de uno no envejece cuando el cerebro está fuera. El cerebro es virtualmente inmortal, debería añadir, con sus facultades mecánicas intactas y una limitada nutrición suministrada con esporádicos cambios de los fluidos conservantes<sup>606</sup>.

Hallamos en las obras de ficción científica a héroes que atraviesan espacios abiertos imposibles o muy difíciles de cruzar en las condiciones en las que ellos se encuentran. Así, la expedición del catedrático Otto Lidenbrock, en *Voyage au centre de la terre*, atraviesa una falla titánica, y un mar interior plagado de dinosaurios y tempestades que amenazan con acabar con sus vidas<sup>607</sup>; Edward Prendick, en *The Island of Dr. Moreau*, navega por el mar en dos ocasiones sin comida ni agua y es el único superviviente en las balsas<sup>608</sup>; Dick Jarvis atraviesa en solitario y acompañado de su auxiliar y amigo extraterrestre Tweel, la superficie del peligroso Marte<sup>609</sup> en el relato *A Martian Odyssey*; y en *The Time Machine* encontramos un viajero que no se contenta con atravesar espacios físicos, sino que atraviesa la dimensión del tiempo a lo largo de todo el libro.

En ocasiones, la ayuda de un auxiliar hace que un viaje por un paraje inhóspito y extremadamente duro, imposible a ojos de los perseguidores, llegue a buen puerto. El

---

<sup>606</sup> Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 221. Traduzco de: "Do you realize what it means when I say I have been on thirty-seven different celestial bodies – planets, dark stars, and less definable objects – including eight outside our galaxy and two outside the curved cosmos of space and time? All this has not harmed me in the least. My brain has been removed from my body by fissions so adroit that it would be crude to call the operation surgery. The visiting beings have methods which make these extractions easy and almost normal – and one's body never ages when the brain is out of it. The brain, I may add, is virtually immortal with its mechanical faculties and a limited nourishment supplied by occasional changes of the preserving fluid".

<sup>607</sup> Véase Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, pp. 175, 203-204 y 226-248.

<sup>608</sup> Véase Wells, *La isla del Dr. Moreau*, pp. 12-14 y 164.

<sup>609</sup> Véase Weinbaum, *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, pp. 2, 5, 10 y 26.

humano Genly Ai y su amigo nativo del planeta Invierno, Estraven Har, atraviesan las tierras que les llevarán a salvo, a la región de Guden, en el país de Karhide, y que les depararán mucho frío, hambre y angustias:

Teníamos que recorrer unos mil quinientos kilómetros [...] Una de estas prolongaciones hacia el sur es la región de las Tierras de Fuego, los últimos picos de los Sembensyen, y esa región era nuestra primera meta. Allí entre las montañas, razonaba Estraven, encontraríamos el modo de entrar en la capa de hielo [...]

Esta ruta nos mantenía desde el principio al fin en tierras deshabitadas o inhabitables. No tropezaríamos con ningún inspector [...]

Frente a nosotros, barridos y revelados por ráfagas del mismo viento, serpenteaban unos valles de hielo y piedras, allá abajo, a centenares de metros. De otro lado de estos valles se levantaba una gran muralla, una muralla de hielo, y alzando mucho los ojos hasta el borde mismo de la muralla, podía verse allí el Hielo mismo, el glaciar Gobrin [...]

No podría describir bien aquellos últimos días de viaje, pues en realidad casi no los recuerdo. El hambre puede acrecentar la capacidad de percepción, pero no cuando se la combina con una fatiga extrema [...] Recuerdo vagamente haber tenido espasmos de hambre, pero no el dolor [...] Alcanzamos la costa el duodécimo día , *posde anner*, y trepando por una playa helada entramos en la desolación pedregosa y nevada de la costa de Guden<sup>610</sup>.

Muy peculiar es la novela *I, Robot*, de Isaac Asimov, en la que los héroes-protagonistas no son en general los humanos, sino los robots, ellos, junto a Powell y Donovan son los que llevan el peso de la serie de relatos que conforman esta novela, y los que se comportan de forma más humana que los propios humanos. Por ejemplo, el robot denominado Speedy, salva a Donovan y a Powell de una muerte segura cerca de un pozo de selenio en Mercurio. Este robot no duda en arriesgar su vida artificial por salvar a sus compañeros<sup>611</sup>. Aunque los dos científicos sí son capaces de hacer algo inaudito, morir por

---

<sup>610</sup> LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, pp. 225, 226, 240 y 294-295.

<sup>611</sup> Véase Asimov, *Yo, robot*, pp. 84-85.

unos minutos para volver a la vida en otro lugar de la vía Láctea<sup>612</sup> tras un corto tránsito por el Cielo<sup>613</sup>.

Nos gustaría añadir en este punto que aunque los héroes de los textos mítico-épicas logran atravesar espacios estrechos y anchos gracias a sus cualidades, muchos de los que aparecen en la ficción científica se refugian en la humildad propia de cualquier científico ejemplar para lograr llevar a cabo las mismas proezas. Suelen escudarse en la suerte, o en los resultados físicos de agotamiento y/o heridas para hacernos creer que no son personajes especiales en la ficción, sin embargo, en la gran mayoría de los casos logran sus objetivos pese a todas las adversidades que cualquier otro mortal no habría podido superar. Otros, en cambio, no recelan de sus heroicidades, especialmente en la industria cinematográfica, como vemos en *Tron*, de Steven Lisberber, en la que los dos héroes de la película, el científico informático y matemático Kevin Flynn y el mismo Tron atraviesan sin cesar espacios estrechos y anchos imposibles a nuestra lógica. O en la saga *Matrix*, de los hermanos Wachowski, sucede otro tanto de los mismo.

---

<sup>612</sup> Véase Asimov, *Yo, robot*, p. 280.

<sup>613</sup> Véase Asimov, *Yo, robot*, pp. 276-279.

### 3.4.2.3. Cuerpos cerrados / Cuerpos abiertos

Según afirma el profesor José Manuel Pedrosa, hay varios estudios antropológicos que testifican la existencia de los fenómenos de penetración en diversas culturas del mundo, fenómenos, que suelen estar asociados a pasos de una edad a otra:

Los antropólogos Victor Turner y Wayland D. Hand, entre otros muchos, han teorizado sobre lo que en muchos pueblos significa "pasar a través de" un espacio estrecho sacralizado (una oquedad en alguna piedra o árbol, un túnel subterráneo, etc.) en las ceremonias de paso de un estatus sociocultural a otro (por ejemplo, de la infancia a la adolescencia)<sup>614</sup>.

Él mismo ofrece un estudio desde un punto de vista también folclórico y literario de este fenómeno, en procesos de curas de hernias<sup>615</sup>. Y que son una muestra del paso a través de tubos que George Black o Mircea Eliade han relacionado con un renacimiento o regeneración personal<sup>616</sup>.

También, no debemos olvidarlo, “los espacios estrechos se asocian tradicionalmente al mundo liminar de los fantasmas y del más allá<sup>617</sup>”. H. P. Lovecraft hace que sus héroes-protagonistas pasen a través de espacios estrechos hasta alcanzar el más allá, como es el caso de *The Dream-Quest of the Unknown Kadath*, o “*The Dreams in the Witch-House*”, donde lo fantasmagórico se confunde con lo extraterrestre y lo habitado en otras dimensiones. Se trata, en cualquier caso, del *fanstasma* freudiano. Fantasma que movió las directrices de la novela

<sup>614</sup> Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 54.

<sup>615</sup> Véase José Manuel Pedrosa, “Ritos y ensalmos de curación de la hernia infantil: tradición vasca, hispánica y universal”, en *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oñartzun: Sendoa, 2000, pp. 135-171.

<sup>616</sup> Véase Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 54.

<sup>617</sup> José Manuel Pedrosa, “Teseo y el laberinto, o por qué los héroes están obligados a pasar por tubos estrechos”, *Europa: narraciones de lo intercultural. Actas del Congreso "Europa, continente abierto: narraciones de lo intercultural"*, ed. P. Vega Rodríguez, Madrid, Cooperación Internacional-Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2005, p. 22.

gótica, y que es la base del horror occidental: el miedo a lo desconocido, a lo que no podemos controlar. Y que no deja de ser una sensación de impotencia ante la falta de la explicación que cada uno necesita.

Tanto la penetración, tanto desde el punto de vista violento, como el sexual, tienen un fuerte carácter separador de etapas en el crecimiento humano. En tribus como los masai, el paso de la adolescencia a la madurez en los hombres la marca el momento en el que le permiten al aspirante cazar una pieza grande por sí mismo haciendo uso de su jabalina. Podríamos encontrar este mismo fenómeno en muchas tribus actuales de la península de Yucatán, donde también, la virilidad se mide por la capacidad de procreación. Y no difieren mucho estos aspectos de las antiguas tradiciones de la India aria, por las que un adolescente pasaba a ser considerado adulto, cuando mantenía relaciones sexuales con alguna de las sacerdotisas-prostitutas de la religión de Brahma.

El héroe que atraviesa los cuerpos de sus enemigos es harto popular en la epopeya de cualquier región del mundo. En occidente tenemos el referente más antiguo, y tal vez uno de los más explícitos en la *Iliada*, donde los héroes, y entre ellos Aquiles, atraviesan a sus enemigos con la lanza o la espada. Y famosa es la escena de la muerte de Héctor a manos del Pélida, y la posterior penetración de los talones:

Todo su cuerpo estaba protegido por la bronceínea armadura  
bella que había despojado al potente Patroclo tras matarlo;  
sólo se veía donde las clavículas separan cuello y hombros,  
el gaznate, que es por donde más pronto se pierde la vida.  
Por allí el divino Aquiles le hundi6 la pica en pleno ataque.  
La punta penetr6 derecha a trav6s del delicado cuello;  
y el asta de fresno, pesada por el bronce, no le cercen6 la tr6quea<sup>618</sup>, [...]

Le taladr6 por detras los tendones de ambos pies [vv. 396].

---

<sup>618</sup> Homero, *Iliada*, p. 446, Canto XXII, vv. 322-328.

desde el tobillo al talón, enhebró correas de bovina de piel  
que ató a la caja del carro y dejó que la cabeza arrastrara.  
Montó en la caja del carro, recogió la ilustre armadura,  
los fustigó para arrearlos, y los dos de grado echaron a volar<sup>619</sup>.

El divino Odiseo, no solo se contenta con lanzar el disco mayor y más ancho más lejos que nadie<sup>620</sup>, ni con ser el único que es capaz de tensar el arco que le regaló Ifito Eurítida y lanzar una flecha a través de las doce hachas<sup>621</sup>, sino que mata a todos los pretendientes de Penélope con tal arco, sus lanzas y con la ayuda de su hijo Telémaco, en un trepidante canto XXII<sup>622</sup>.

Al hilo de esto, encontramos la teoría de los *cuerpos cerrados* de los héroes y los *cuerpos abiertos* de los antihéroes:

En *La alfarera celosa* de Lévi-Strauss se analizaban justamente los mitos amerindios que explicaban, por ejemplo, la lejanía de los astros como consecuencia de su propulsión a través de los cuerpos en forma de *tubo* de determinados animales o personas. La continencia y la incontinencia oral y genital (es decir, el *cierre* o la *apertura* de los orificios corporales) que los indígenas asociaban a determinados animales o personas establecían jerarquías simbólicas y clasificaciones morales, además de condicionar los desplazamientos en el espacio de los objetos y seres que, en los mitos correspondientes, pasaban a su través.

En otro orden de cosas, Mijail Bajtin, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, utilizaba el símil del cuerpo *abierto* para representar el dinamismo trasgresor del carnaval y el del cuerpo *cerrado* para simbolizar el estatismo conservador de la cuaresma. Durante el carnaval se abren, en exultante catarsis individual o colectiva, los orificios corporales superiores (se comen alimentos que en otras épocas están tabuados, se critica, se insulta, se grita, se canta) e inferiores (se exalta y practica la promiscuidad sexual), mientras que durante la cuaresma sucede justamente al revés, porque se trata de la época del ayuno, del silencio y de la continencia, es decir, del *cierre* del cuerpo y de sus orificios<sup>623</sup>.

---

<sup>619</sup> Homero, *Iliada*, p. 448, Canto XXII, vv. 396-400.

<sup>620</sup> Homero, *Odisea*, p. 156, Canto VIII, vv. 187-198.

<sup>621</sup> Homero, *Odisea*, p. 156, Canto VIII, vv. 404-423.

<sup>622</sup> Homero, *Odisea*, pp. 360-361, Canto XXII, vv. 68-132, y pp. 167-168, Canto IX, vv. 381-389.

<sup>623</sup> Pedrosa, "La lógica de lo heroico", p. 58.

Ese carnaval, como bien afirma José Manuel Pedrosa<sup>624</sup>, representaría la antítesis de la épica y la epopeya, es decir, el héroe épico-mitológico es un cuerpo cerrado que no se deja llevar por los excesos, y que defiende la continencia verbal, moral y sexual. Al igual que los personajes protagonistas de H. P. Lovecraft, y al igual que la mayoría de héroes de la ficción científica hasta los años 50.

En nuestro caso, el de las obras épico-mitológicas, nos encontramos con héroes que penetran sexualmente, es el caso de Enmerkar, que dice tener relaciones sexuales con la diosa Innana, y que son objeto y final de disputas entre dos ciudades-estado<sup>625</sup>, y es el caso también de Odiseo, que se acuesta con Penélope<sup>626</sup>. Sin embargo, la unión de Enmerkar e Innana obedece a patrones de fundación de imperios y de unión de religión y Estado, se trata pues de una unión más metafórica que real. Y por su lado, Odiseo deja de ser un cuerpo cerrado con tres mujeres, Calipso, Circe, Penélope, lo cual muestra que la influencia de los cuentos en la épica y la mitología es capaz de romper con estructuras dadas de comportamiento de los héroes.

Lo normal en este tipo de literatura es que los héroes se contengan sexual y verbalmente, tal y como nos muestran Gilgamesh, que rechaza los favores de Ishtar<sup>627</sup>, Thor, que se resiste a violar a mujeres como botín en un encomio competitivo de proezas contra Hárbard<sup>628</sup>, y los Señores fundadores quichés, en concreto, uno de ellos no cae en la trampa que le sirven en forma de dos bellas jóvenes:

Luego que estas llegaron al río comenzaron a lavar. Ya se habían desnudado las dos y estaban arrimadas a las piedras cuando llegaron Tohil, Avilix y Hacavitz. Llegaron allá a la orilla del río y quedaron un poco sorprendidos al ver a las dos jóvenes que estaban

---

<sup>624</sup> Véase Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 58.

<sup>625</sup> Enmerkar y Ensuhkeshdanna son reyes de Aratta y Uruk respectivamente. Véase Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia*, pp. 126-133.

<sup>626</sup> Véase Homero, *Odisea*, p. 379, Canto XXIII, vv. 300-303.

<sup>627</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 143-149, vv. 1-79.

<sup>628</sup> Véase Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, pp. 173-177, estrofas 15-39.

lavando, y las muchachas se avergonzaron al punto cuando llegó Tohil. Pero a Tohil no se le antojaron las dos doncellas [...]

Ahora bien, lo que querían las tribus era que las doncellas fueran violadas por los naguales de Tohil<sup>629</sup>.

Lo que sí es recurrente en este tipo de literatura, es el hecho de que los oponentes no se contienen, ni sexualmente, ni de palabra, ni de acción. Como muestra de ello podemos leer el fragmento anteriormente mencionado sobre la contención de Thor, o bien leer cómo se jactan constantemente Hrungrir el gigante y Locki. Veamos unos ejemplos:

Tomaron entonces las copas en las que solía beber Thor, y Hrungrir las bebió todas a grandes tragos. Y cuando estuvo bebido no escatimó en jactancia, dijo que levantaría el Valhala y lo llevaría a Jötumheim, que iría a Ásgard y mataría a todos los dioses excepto a Freyja y Sif, que se las llevaría consigo. Y Feryja empezó entonces a escanciar, y él dijo que se bebería toda la cerveza de los Ases<sup>630</sup>.

Se dice que cuando los Ases, Odín y Locki y Haenir, fueron a explorar todos los mundos, llegaron a un río y fueron siguiéndolo hasta una cascada, y junto a la cascada había una nutria que había cogido un salmón y se lo comía con los ojos cerrados. Entonces Locki cogió una piedra y la lanzó contra la cabeza de la nutria. Locki se jactó de haber cazado de un solo golpe una nutria y un salmón<sup>631</sup>.

Pero la auto alabanza presuntuosa no le pertenece solo a los personajes oponentes de las Eddas, podemos encontrar muchos ejemplos en otras obras épico-mitológicas como la *Odisea*, donde por efecto de la bebida, al igual que Hrungrir, los pretendientes de Penélope<sup>632</sup> y Polifemo hablan demasiado:

Luego que hubo realizado sus trabajos agarró a dos compañeros a la vez y se los preparó como cena. Entonces me acerqué y le dije al Cíclope sosteniendo entre mis manos una copa de negro vino:

---

<sup>629</sup> Anónimo, *Popol Vuh*, p. 132.

<sup>630</sup> Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, p. 88.

<sup>631</sup> Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, p. 96.

<sup>632</sup> Véase Homero, *Odisea*, p. 343, Canto XX, vv. 285-317.



- ¡Aquí Cíclope! Bebe vino después que has comido carne humana, para que veas qué bebida escondía nuestra nave [...]

Así habló y yo le ofrecí de nuevo rojo vino. Tres veces se lo llevé y tres veces bebió sin medida. Después, cuando el rojo vino había invadido la mente del Cíclope, me dirigí a él con dulces palabras:

- Cíclope, ¿me preguntas mis célebre nombre? [...] Nadie es mi nombre [...]

Así hablé, y él me contestó con corazón cruel:

- A Nadie me lo comeré el último entre sus compañeros, y a los otros antes. Este será tu don de hospitalidad.

Dijo, y reclinándose cayó boca arriba. Estaba tumbado con su robusto cuello inclinado a un lado, y de sus garganta saltaba vino y trozos de carne humana; eructaba cargado de vino<sup>633</sup>.

En cuanto a la penetración sexual, tal vez la más famosa en la epopeya occidental sea la que favorece Sigfrido, al ponerse el manto mágico que le hace invisible y ayudar así a Gunter a poseer a la reina guerrera Brunilda:

Sigfrido se acostó al lado de la doncella, que dijo: “dejadlo, Gunter, por agradable que sea para vos, si no queréis padecer los sufrimientos de anoche”. Esta mujer iba pronto a causar gran daño al valiente Sigfrido [...]

Echó entonces ella mano al cinturón que rodeaba su talle y Quiso atar con él al contrario. Pero los brazos de éste se lo impidieron con tal violencia que todos los miembros y el cuerpo de ella crujieron. Con esto concluyó la lucha y así Brunilda pasó a ser mujer de Gunter<sup>634</sup>.

Como hemos observado en nuestros estudios, si el héroe comete la imprudencia de no contenerse, y como en este caso, de incluso favorecer una penetración sexual, el destino le aguarda un final funesto. Esta penetración, junto con las aserciones prepotentes de su

---

<sup>633</sup> Homero, *Odisea*, p. 343, Canto IX, vv. 343-373.

<sup>634</sup> Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, pp. 133-134, estrofas 666-677.

protagonista, y la difusión del punto debil de Sigfrido<sup>635</sup>, son avisos de una muerte segura de su protagonista:

Los otros dos se despojaron entonces de sus vestiduras. De pie se les vio a los dos en sus blancas camisas. Como dos panteras salvajes corrieron ambos por el verde trébol. Pero pronto se vio llegar a la fuente, el primero, al bravo Sigfrido.

Él salió victorioso en todo ante muchos caballeros. Pronto se desprendió de la espada y se desembarazó del carcaj. La recia jabalina la dejó apoyada en una rama de tilo. Allí, al lado del hontanar, lleno de majestad, quedó en pie el huésped de los burgundos [...]

Pero él hubo de pagar su buena crianza. El arco y la espada, todo lo quitó Hagen de allí. Luego volvió de un salto adonde estaba la jabalina. Ahora se puso a buscar la señal que había en la ropa del valiente.

Cuando el señor Sigfrido estaba inclinado sobre la fuente le clavó la jabalina en la cruz señalada en la espalda. Por la herida le brotó abundante la sangre que salía del corazón, hasta manchar las ropas de Hagen. Nunca podrá héroe alguno cometer tamaña felonía<sup>636</sup>.

En cuanto al héroe que penetra a sus agresores y/o contrarios, podemos encontrar varios ejemplos en las obras de H. P. Lovecraft. Sin embargo, debemos tener en cuenta que los medios por los que se quitaba la vida en épocas anteriores, se han visto modificados por las armas de fuego —que también cumplen su función penetradora—, y en nuestro caso, y en el de la ficción científica en general, son innumerables los medios por los que se extermina otras vidas. En H. P. Lovecraft, se recurre a las armas de fuego en “*Herbert West- Reanimator*”, o se combinan estas con fuego y/o ácidos, como en “*The Case of Charles Dexter Ward*” y en “*The Shunned House*”, además de otras armas futuristas, como en “*In the Walls of Eryx*”. Lo mismo sucede con las armas de fuego en *The Island of Dr. Moreau*, de H. G. Wells, *I am Legend*, de Richard Matheson, y *The Road*, de Cormac McCarthy; o las armas futuristas en *Neuromancer*, de William Gibson.

<sup>635</sup> Krimilda cuenta a Hagen el secreto del baño en la sangre del dragón y la hoja de tilo que cubrió la espalda de su marido dejándole un resquicio de mortalidad. Véase Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 177, estrofas 898-905.

<sup>636</sup> Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 188, estrofas 976-977 y 980-981.

Podemos encontrar en las obras de ficción científica de H. P. Lovecraft que alguno de sus protagonistas no cumple con esta contención, por lo que acaban penetrados, como es el caso del joven estudiante de matemáticas en “*The Dreams in the Witch-House*”:

Sería una barbaridad hacer algo más que sugerir lo que había matado a Gilman. Había virtualmente un túnel atravesando su cuerpo, y algo le había devorado el corazón<sup>637</sup>.

Como ya explicamos en el capítulo dedicado a la ficción científica, los héroes de esta narrativa no son penetradores en el plano sexual, y los de H. P. Lovecraft no son una excepción. Podríamos afirmar que en general son héroes castos hasta la aparición de las primeras escritoras del estilo, hacia los años cincuenta. Por lo que sus patrones se aproximan más a la hipótesis de los cuerpos cerrados, con la excepción del estilo ciberpunk, en el que la influencia del realismo sucio invita a la expresión de los deseos carnales. No obstante, la contención es ley y norma en la mayoría de las novelas de ficción científica.

En lo referente a otras muestras de ficción científica, encontramos que el padre de la novela *The Road*, de Cormac McCarthy, se contiene durante todo el viaje, contiene su frustración y su tristeza, su sed y su hambre para dejar más comida a su hijo, e incluso sus palabras<sup>638</sup>. Sus frases suelen ser muy escuetas y significativas. En un futuro “post-apocalítico”, donde hay escasez de todo, la contención es ley.

Genly Ai, en *The Left Hand of Darkness*, de Ursula K. LeGuin, se contiene ante la única posibilidad en mucho tiempo de tener sexo fácil:

---

<sup>637</sup> Lovecraft, *Ómnibus 1*, p. 345. Traduzco de: “It would be barbarous to do more than suggest what had killed Gilman. There had been virtually a tunnel through his body —something had eaten his heart out”.

<sup>638</sup> Véase a lo largo de todo el libro, en McCarthy, *The Road*, London, Picador/Macmillan Publishers Limited, 2006.

El sol se ponía, y cuando tomamos una curva del camino un rayo de luz entró por la ranura de la puerta; de pronto fue posible ver hasta la otra pared de la caja. Vi una muchacha, una muchacha fatigada, estúpida, bonita, sucia, que me miraba a la cara mientras hablaba sonriendo tímidamente, buscando sosiego.

El joven orgota estaba en kémmer, y se me había acercado. La única vez en que uno de ellos me pedía algo, pero yo no podía complacerlo. Me levanté y me acerqué a la ventana-ranura para tomar aire y echar una mirada fuera, y no volví a mi sitio durante un largo rato<sup>639</sup>.

Núñez, el explorador protagonista del relato “The Country of the Blind”, de H. G. Wells, se contiene ante el amor que le despierta la joven ciega Medina-saroté, y pese a tener varios momentos de soledad, no quiere penetrarla sin antes pedir su mano<sup>640</sup>. Al final, no se celebra el matrimonio porque Núñez no se deja atravesar, es decir, no se deja operar quirúrgicamente para estirparle los ojos<sup>641</sup>. Es por eso por lo que no se consuma el deseo. Lo mismo le sucede la teniente Ripley en *Alien*, de Ridley Scott, de 1979, que logra acabar con el ser extraterrestre que extermina con perforaciones a toda su tripulación. Ella se contiene, no solo del sexo, pues se le presentan ofertas a lo largo de toda la saga, sino en su carácter y en sus palabras. Como ya hemos afirmado, la contención en la ficción científica, suele ser la norma.

Y la última muestra en este punto nos la ofrece Robert Neville en *I am Legend*, de Richard Matheson. En dicha novela, el solitario protagonista fuma y bebe sin parar debido a su delicada situación<sup>642</sup>: único superviviente de una plaga que ha transformado al resto de la humanidad en vampiros. Llega a denominarse “animal” a sí mismo debido a sus excesos. Una vez reduce su dependencia del alcohol<sup>643</sup>, posibilita el encuentro con una mujer<sup>644</sup>, a la que

---

<sup>639</sup> LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, pp. 188-189.

<sup>640</sup> Véase Wells, “The Country of the Blind”, en *La máquina del tiempo y otros relatos*, pp. 303-305.

<sup>641</sup> Véase Wells, “The Country of the Blind”, en *La máquina del tiempo y otros relatos*, pp. 307-308.

<sup>642</sup> Véase Matheson, *I am Legend*, pp. 6, 8, 67 y 82.

<sup>643</sup> Véase Matheson, *I am Legend*, p. 101.

<sup>644</sup> Véase Matheson, *I am Legend*, p. 110.

persigue y logra dar caza<sup>645</sup>, y cuando se le presenta la posibilidad de tomarla, no siente la menor atracción por ella:

Sus ojos pasearon sobre la bata, parando un momento en la ligera prominencia de sus pechos, yéndose luego a los bronceados tobillos y pantorrillas, para subir a las tersas rótulas. Tenía el cuerpo de una niña. Ciertamente, no parecía una madre de dos hijos.

El rasgo más inusual de todo el asunto era que no sentía atracción sexual hacia ella.

Si hubiera llegado hacía dos años, quizá incluso después, él la podría haber violado<sup>646</sup>.

En los casos del padre de *The Road*, y de Neville, su contención no les libra de su destino trágico, y en gran medida mítico.

---

<sup>645</sup> Véase Matheson, *I am Legend*, pp. 113-116.

<sup>646</sup> Matheson, *I am Legend*, p. 125. Traduzco de: "His eyes ran over the robe, resting a moment on the slight prominence of her breasts, dropping then to the bronzed calves and ankles, up to the smooth kneecaps. She had a body like a young girl's. She certainly didn't look like the mother of two.

The most unusual feature of the entire affair, he thought, was that he felt no physical desire for her. If she had come two years before, maybe even later, he might have violated her".

### 3.4.3. El círculo mágico

Un tema muy empleado en la literatura oral tradicional es el del *círculo mágico*. Es un tema derivado del héroe penetrador y del héroe traductor. José Manuel Pedrosa estudia su aplicación a las leyendas de santos, y afirma que:

Todas están protagonizadas por sujetos carismáticos dotados de potencias sobrehumanas, y que son capaces de mantener en un espacio próximo, perfectamente acotado y cerrado, sin posibilidad de salir de él, a animales que, sin interferencias milagrosas, se darían buena prisa por dispersarse<sup>647</sup>.

Dicho espacio acotado es un espacio que tan sólo el personaje puede franquear, tanto para entrar como para salir. Este fenómeno ya fue estudiado anteriormente en la cuentística mundial, y de hecho aparecen 10 submotivos que comprenden dicho motivo dentro del *Motif-Index of Folk Literature* (*Índice de motivos de la literatura folklórica*) de Stith Thompson<sup>648</sup>. Por su parte, el profesor José Manuel Pedrosa articula el ejemplo de San Francisco de Asís y su victoria contra el lobo de Gubio, al que añade comentarios sobre don Quijote y el Cid. Y este apunte fue una de las razones que nos llevaron a buscar el motivo en otros textos épico-mitológicos para su comparación con H. P. Lovecraft y la ficción científica.

Aquiles y su invulnerabilidad, Troya y sus muros inexpugnables, no son más que tipos repetidos en todo el mundo en las epopeyas. La grandiosa Ilion, cayó tras ser roto su círculo con la astucia del divino Odiseo, y la inestimable ayuda del consejo de una diosa,

---

<sup>647</sup> Pedrosa, “San Cuthuman, San Antonio de Papua,...”.

<sup>648</sup> Véase Pedrosa, “San Cuthuman, San Antonio de Papua,...”.

Atenea. No obstante, el hecho mismo de atravesar los muros, conducirá posteriormente a los héroes aqueos a sufrimientos sin fin, ya que el círculo “sagrado” nunca puede ser traspasado sin consecuencias nefastas.

Tal vez tomando como ejemplo al invencible Aquiles, el héroe germánico Sigfrido fue bañado en sangre de dragón, lo que le confería una especie de círculo vital que nadie podía traspasar, salvo por un punto:

Todavía puedo contar otro lance que he sabido de él. A un Dragón lo mató con su propia mano, luego se bañó en la Sangre y la piel tomó la dureza de un cuerno, de suerte que No hay arma alguna que pueda atravesarla, como se ha Demostrado muy a menudo<sup>649</sup>.

Es la sangre de dragón la que le otorga esa protección, no se diferencia mucho por tanto de la invulnerabilidad, de la impenetrabilidad del héroe aqueo<sup>650</sup>. Por otro lado, es interesante observar que se trata de la sangre de un animal. En otra aventura, Sigfrido es capaz de entrar y salir de la cueva custodiada por un gigante y Alberico el enano<sup>651</sup>, al que en otra ocasión ya venció y ordenó que protegiera el lugar. En esa cueva se guarda el tesoro de los nibelungos, y Sigfrido se ve en la necesidad de recurrir al tesoro una vez más. Y estos seres, que no son propiamente animales, se ven sometidos por el héroe. De aquí podríamos extraer la idea de que al igual que los santos con los animales, los héroes de epopeyas, de los mitos, de la leyenda y del cuento son capaces de someter, y de atraer, si se da el caso —como Sigfrido y el gigante y el enano de la cueva—, a seres de otros planos, del mundo de lo maravilloso.

El texto de Gilgamesh es más explícito y hace referencia directa al hecho del círculo mágico:

---

<sup>649</sup> Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 55, estrofa 100.

<sup>650</sup> Sigfrido será asesinado por Hagen al ser atravesado por una lanza en un punto concreto de la espalda. Véase Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 188, estrofa 981.

<sup>651</sup> Véase Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 109-110, estrofas 486-500.

Al cabo de tres días,  
Alcanzaron la Mon[taña de] ... - dunu.  
[Delante de Shamash]  
[Esca]varon [un pozo]  
Y colocaron [ ]  
E[n (?)].  
Luego Gilgamesh,  
Subió a la cima de la Montaña  
Y derramó harina de quemar  
Para [Shamash (diciendo)]  
“Montaña, ¡envíame un sueño,  
Promesa de felicidad!”  
Enkidu (entonces) ejecutó el ritual mántico  
[Para Gilgamesh]  
(Mientras tanto), una borrasca  
Pasaba y se alejaba.  
Luego, le hizo acostarse  
[Y lo encerró] en un círculo encantado  
(Tan bien) estaba él  
Como [ ].  
Una vez que Gilgamesh apoyó  
El mentón sobre sus rodillas,  
El Sueño que se derrama sobre los  
hombres  
Cayó sobre él<sup>652</sup>.

Enkidu ejecuta este ritual mágico seis veces, para proteger a su amigo Gilgamesh y a él mismo de ataques del exterior, tanto que pudieran venir de seres vivos, como de dioses. Y ese círculo mágico tiene efectos secundarios: les transmite sueños de vaticinios negativos que posteriormente interpretarán.

<sup>652</sup> Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 115-116, vv. 3-15.



H. P. Lovecraft utiliza este tipo en sobradas ocasiones, de las cuales podríamos resaltar dos. La primera en el relato “*The Dunwich Horror*”, donde el protagonista y héroe, Wilbur, que bien podría denominarse épico-mítico, pues entre otras cosas busca el buen fin a ojos de su padre —un ser extraterrestre—, y que como hemos comentado antes<sup>653</sup>, lleva a cabo una representación del martirio y el sufrimiento de Jesús hasta sus últimas consecuencias<sup>654</sup>, reside en una casa que está protegida por un halo de horror y sospecha. Y los pocos visitantes que tiene nunca acceden al desván. Poco a poco, el muchacho va tapiando la casa hasta que nadie puede mirar a través de los cristales<sup>655</sup>. Pero si retrocedemos hacia el principio del relato, su madre y su abuelo realizan rituales de protección y de atracción en un círculo de piedras y túmulos muy antiguos, y que los aldeanos temen, por lo que nadie se acerca allí:

Después de Todos los Santos se vio un gran resplandor a medianoche en la cumbre del Sentinel Hill, donde la vieja piedra con forma de mesa se levanta entre sus túmulos de antiguos huesos<sup>656</sup>...

Sobre esa mesa parece haber sido concebido Wilbur, y sobre ese mismo altar se realizan sacrificios para atraer a un dios-extraterrestre a través del un agujero, tubo, en el espacio y el tiempo. Tubo, que por otro lado, será el conducto de salida de la Tierra del hermano gemelo de Wilbur al final del relato, y de la que al ser el oponente de la obra, no podrá regresar.

Otro ejemplo de interferencias entre los tubos, los espacios abiertos y el círculo mágico es el que se nos presenta en “*The Shadow over Innsmouth*”, en el que un joven muchacho viaja a un pueblo casi completamente aislado de la civilización, salvo por una

---

<sup>653</sup> Véase nota a pie de página del año 1928 en el punto 2.1.

<sup>654</sup> Muere intentado buscar una manera de atraer a su padre y de proteger a su hermano. Es un héroe trágico, al estilo de los que hemos heredado de la cultura griega arcaica.

<sup>655</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 116.

<sup>656</sup> Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 107. Traduzco de: “It was somewhat after this time – on Hallowe’en – that a great blaze was seen at midnight on the top of Sentinel Hill where the old table-like stone stands amidst its tumulus of ancient bones”.

línea de autobús que pasa una vez al día. La localidad se llama Innsmouth y la cerrazón, no sólo de la orografía, ni de las viviendas, ni de las comunicaciones, sino también de las gentes, ha contribuido a la aparición de personas con ominosas muestras de regresión, y siniestras marcas de deformidades:

Era un pueblo de amplia extensión con abundantes construcciones, pero al mismo tiempo con una asombrosa escasez de vida. De las enmarañadas chimeneas brotaba apenas un hilo de humo [...] Desde ellas y hacia el interior vi el aherrumbrada línea de ferrocarril abandonada y cubierta de maleza, con inclinados postes telegráficos desprovistos de cables, y el trazado medio borrado de viejos caminos de carros a Rowley y a Ipswich<sup>657</sup>.

En todas estas calles no había ningún ser viviente visible, y me maravilló la completa ausencia de gatos y perros en Innsmouth. Otra cosa que me desconcertaba y me inquietaba, incluso en las mansiones mejor conservadas, era que las ventanas de los terceros pisos y de los áticos estaban cerradas con postigos<sup>658</sup>.

Los extranjeros raramente se establecían allí, y había algunas discretas y veladas evidencias de que cierta cantidad de polacos y portugueses habían intentado [establecerse allí], y habían sido expulsados de una manera peculiarmente drástica<sup>659</sup>.

Ese círculo laberíntico de calles en el valle costero, será mágico, y en nuestro caso, tendrá explicación científica, al descubrirse el mestizaje de los seres humanos con seres extraterrestres.

Otro caso de viaje a un círculo mágico donde sucederán cosas extrañas es el que se relata en "*The Lurking Fear*" y que conduce a la Montaña de la Tempestad<sup>660</sup>, donde un paisaje de leyenda artúrica se transforma en algo siniestro.

---

<sup>657</sup> Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 398. Traduzco de: "It was a town of wide extent and dense contruction, yet one with a portentous dearth of visible life. From the tangle of chimney-pots scarcely a wisp of smoke came [...] Stretching inland among them, I saw the rusted, grass-grown line of the abandoned railway, with leaning telegraph-poles now devoid of wires, and the half-obscure lines of the old carriage roads to Rowley and Ipswich".

<sup>658</sup> Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 410. Traduzco de: "In all these streets no living thing was visible, and I wondered at the complete absence of cats and dogs from Innsmouth. Another thing which puzzled and diturbed me, even in some of the best preseved mansions, was the tightly shuttered condition of many third-storey and attic windows".

<sup>659</sup> Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 410. Traduzco de: "Foreigners seldom settled there, and there was some discreetly veiled evidence that a number of Poles and Portuguese who had tried had been scattered in a peculiarly drastic fashion".

<sup>660</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, pp. 346-347.

Por último, un ejemplo de un héroe, en este caso, que entra en un círculo mágico, lo tenemos en la novela *The Dream-Quest of the Unknown Kadath*, donde el héroe viajero, Carter, entra y sale de un círculo mágico en que nadie ajeno a una antigua cultura se ha aventurado nunca:

Recordó que una aldea en particular de esas criaturas estaba en el centro del bosque, donde un círculo de grandes piedras cubiertas de hongos y que fue una vez un claro, habla de moradores más viejos y mas terribles largamente olvidados. Y hacia este paraje él se encaminaba. Trazaba su camino gracias a los grotescos hongos, parecían siempre mejor alimentados al aproximarse más al temido círculo donde los antiguos danzaban y hacían sacrificios<sup>661</sup>.

Otros ejemplos en la ficción científica los encontramos en “The Country of the Blind”, de H. G. Wells, donde el explorador e investigador Núñez llega al valle de los ciegos<sup>662</sup>, que se encuentra protegido por un muro<sup>663</sup>, y logra salir<sup>664</sup>. De este modo, se convierte en la única persona que ha estado dentro de los muros y sigue con vida.

Un último caso que vamos a exponer es el de Henry Dorsett Case, un *hacker* prodigioso que pese a sus defectos consigue llegar a ser un héroe en la novela *Neuromancer*, de William Gibson, pues consigue entrar en la Inteligencia Artificial de la matriz y sobrevive, convirtiéndose en leyenda entre los informáticos<sup>665</sup>. Posteriormente es reclutado por Armitage para entrar en un sistema mucho más complejo dentro de la matriz: 3Jane, de donde sale vivo. Este sistema posee un círculo de protecciones, denominadas “Hielo”, que sólo Case puede atravesar:

---

<sup>661</sup> Lovecraft, *Ómnibus 1*, p. 366. Traduzco de: “He remembered one particular village of the creatures was in the center of the wood, where a circle of great mossy stones in what was once a clearing tells of older and more terrible dwellers long forgotten, and toward this spot he hastened. He traced his way by the grotesque fungi, which always seem better nourished as one approaches the dread circle where elder beings danced and sacrificed”.

<sup>662</sup> Véase Wells, “The Country of the blind”, *La máquina del tiempo y otros relatos*, pp. 273 y 279.

<sup>663</sup> Véase Wells, “The Country of the blind”, *La máquina del tiempo y otros relatos*, pp. 300-301.

<sup>664</sup> Véase Wells, “The Country of the blind”, *La máquina del tiempo y otros relatos*, p. 310.

<sup>665</sup> Véase Gibson, *Neuromante*, pp. 140-141.

La entrada en el mundo de 3Jane no tenía puerta. Era una herida irregular, de cinco metros, en la pared del túnel, escalones desiguales que descendían en una curva amplia. Tenue luz azul, sombras que se movían, música<sup>666</sup>.

Un héroe muy famoso en el mundo del cine es sin duda Luke Skywalker, caballero Jedi que es el único capaz de entrar en la Estrella de la muerte, arrojar un misil y salir con vida en la película *Star Wars*, de George Lucas. Posteriormente, otros héroes auxiliares serán capaces de realizar la misma hazaña bajo su supervisión en la película *Return of the Jedi*, de George Lucas.

---

<sup>666</sup> Gibson, *Neuromante*, p. 253.

#### 3.4.4. El héroe donador. Lo dado / Lo recibido

Para que un héroe lo sea debe cumplir con varias características. De entre ellas debemos resaltar una esencial, y que tal vez sea una de las más importantes. Sin ella, el héroe no está completo y no recibe el beneplácito de su gente. Las relaciones económicas han marcado el sino de la humanidad, y las personas más insignes de la historia han sido recordadas, tanto por lo que han conquistado, como por lo que han regalado a los suyos.

José Manuel Pedrosa desarrolla una argumentación doble que basa sobre las siguientes teorías:

1. Partiendo de la teoría *del bien limitado* formulada por George M. Foster, intentaré demostrar que el héroe parte de una situación de limitación o de *carencia* (como diría Vladimir Propp) de bienes, pero que es capaz de superarla, con esfuerzo, valentía y alianza de sus auxiliares, para alcanzar una situación de plena satisfacción o de *no limitación* final de bienes. Tales bienes pueden ser de tipo personal (el héroe o la heroína encuentran pareja que satisface la anterior *limitación* de sus aspiraciones amorosas), materiales (conquistan riquezas que antes no tenían) y culturales (se hacen con algún bien de tipo simbólico: un anillo mágico, una espada invencible, etc.). La comunidad les otorga entonces la consideración de personajes fuertes, valientes y capaces.

2. Partiendo de la teoría *del don* formulada por Marcel Mauss (y desarrollada por muchos otros autores posteriores, como Claude Lévi-Strauss, Anette Weiner, Maurice Godelier o Jacques Derrida), intentaré demostrar que, una vez que el héroe logra transformar esa situación *de bienes limitados* en otra de *bienes no limitados*, es capaz también de renunciar a todo o a parte de esos bienes y de *donarlos* altruistamente a otras personas y/o a la comunidad en general. La comunidad le premia entonces con la consideración de *buen donador*<sup>667</sup> generoso y justo<sup>668</sup>.

---

<sup>667</sup> Vladimir Propp, en las funciones nº 12 y 13 de su *Morfología del cuento*, hace donante a un auxiliar del héroe, sin embargo, Étienne Souriau, en *Les deux cents mille situations dramatiques*, situó este tipo de acción más bien en la órbita del “atribuidor” que en la del “obtentor” de bienes, y Algirdas Julien Greimas, en su Semántica estructural, en la del “destinador” y también en la del ayudante”. Véase Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 43.

<sup>668</sup> Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, p. 38.

El autor señala ejemplos de héroes de la literatura y la tradición<sup>669</sup> que han sido grandes donadores, como Prometeo, Perseo, el Cid, don Quijote, Indiana Jones, y muchos más. De entre todos ellos destaca a Jesucristo, como el mayor donador de la humanidad<sup>670</sup>, pues no solo concedió dones materiales —panes, peces, dinero, etc—, sino también culturales y personales, lo cual le acerca a los héroes de la ficción científica, que otorgan dones a la humanidad sin esperar nada a cambio, dones que suelen ser personales —una vida dedicada al estudio para el bien de todos—, y saberes y conocimientos que ayudan al ser humano, y que en ocasiones restablecen el orden. Para reforzar esta idea, ofreceremos una muestra dones dados y recibidos de héroes épico-mitológicos, y mostraremos sus paralelos en H. P. Lovecraft y en varios ejemplos de ficción científica.

Así las cosas, encontramos una larga lista de héroes donadores y héroes que reciben dones facilitadores, dones que les facilitarán la consecución de sus objetivos, personales y por el bien de los suyos. Es el caso de Gilgamesh, que hizo edificar la gran Uruk y excavó pozos para sus conciudadanos, protegió a sus tropas, y construyó y restauró santuarios y templos<sup>671</sup>. Sin embargo, sus abusos de poder provocaron que los dioses le hicieran un igual: Enkidu<sup>672</sup>, que le devolvió cierto grado de humildad. Sus dádivas se vieron devueltas con la extensión de la vida, pese a que sus pesquisas le llevaran a la búsqueda de la inmortalidad:

(Mientras tanto) su mujer

Le habló a Utanapishtî el Lejano:

“Gilgamesh vino hasta aquí

---

<sup>669</sup> Véase Pedrosa, “La lógica de lo heroico”, pp. 43-45.

<sup>670</sup> Queremos hacer una especial mención a un comentario de José Manuel Pedrosa, que si lo ponemos en relación con Jesús de Nazaret, es tan sólo superficialmente paradójico: “[...] según los etimólogos, la palabra griega *daemon* deriva de una raíz indoeuropea *daio* que significa “dividir” o “distribuir”, lo que explica que los más antiguos *demonios* se identificasen —entre los griegos, por ejemplo— con genios *distribuidores* y *repartidores* a los humanos de los bienes y favores de la naturaleza, antes de que religiones como el cristianismo los pusiesen “fuera de la ley” religiosa oficial y los convirtiesen en los genios malignos con los que hoy se identifican los demonios”. Véase José Manuel Pedrosa, “El Cid donador (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)”, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2002, p. 323.

<sup>671</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 73-75, vv. 1-21.

<sup>672</sup> Véase Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 79-80, vv. 74-79.

Con gran dolor y fatiga,  
 ¿No le vas a dar nada  
 (Cuando) regresa a su país?”  
 (Al oír estas palabras), Gilgamesh  
 Maniobró con el bichero  
 Y acercó la barca  
 A la orilla.  
 Utanapishtî  
 Le habló.  
 “Gilgamesh, tú viniste hasta aquí  
 Con gran dolor y fatiga:  
 ¿Qué te voy a dar  
 (Cuando) regresas a tu país?  
 Voy a revelar<te>  
 Un misterio  
 A [comu]nicar[te]  
 Un [secre]to de los dioses:  
 (Se trata de) una planta  
 Con la raíz semejante a (la del)  
 Falso-Jazmín  
 Y cuyas espinas  
 Son como (las de) la Zarza  
 (Listas para) pin[char]te [las manos?].  
 Si consigues hacerte con ella,  
 [Habrás encontrado la Vida  
 (Prolongada)<sup>673</sup>].”

Otros héroes mesopotámicos, como Lugalbanda, al regalarse en cuidados extremos a la cría del Pájaro del Trueno<sup>674</sup>, es correspondido con diferentes dones: una bendición sagrada, y el viaje de reencuentro con sus tropas a lomos del Ave del Trueno<sup>675</sup>.

Estos héroes donadores y donados se encuentran a lo largo de todo el globo, y prueba de ello son los ejemplos siguientes:

<sup>673</sup> Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh*, pp. 236-237, vv. 258-270.

<sup>674</sup> Véase Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia*, p. 136.

<sup>675</sup> Véase Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia*, pp. 139-140.

En la antigua Grecia, Agamenón ofrece regalos al Pélida Aquiles para que deponga su enfado<sup>676</sup>. Y durante la Odisea, tanto el padre, Odiseo, como su hijo, Telémaco, reciben dones constantemente: Atenea le dona a Telémaco un barco<sup>677</sup>, y Néstor de Gerenia un carro con caballos<sup>678</sup>; por su parte, Acinoos le dona a Odiseo otro barco<sup>679</sup>, Eolo Hipótada un pellejo de buey que contiene los vientos<sup>680</sup>, Hermes el Argifonte la planta *moly*, que le protegerá del brebaje de Circe<sup>681</sup>, quien al final de su estancia en la isla le ofrecerá consejos muy valiosos sobre la ruta a tomar y demás vicisitudes<sup>682</sup>, y por último, se nos descubre que el famoso arco que tan solo él podía tensar, fue también un regalo de un insigne personaje, Ifito Eurítida<sup>683</sup>, que a su vez, recibió de Odiseo una espada y una lanza como intercambio de regalos.

En la mitología germánica y escandinava, los dones son multitud: en las Eddas encontramos al dios Frey que se enamora de la más hermosa de todas las mujeres, Gerd, y como pago a su sirviente Skírnir por ir a pedir la mano de tan bella dama, le da su propia espada, arma capaz de luchar por sí sola<sup>684</sup>; también en las Eddas de Snorri Sturluson, el gran héroe Thor, al vencer al gigante Hrungrnir, queda atrapado por la pierna de este al caer, y su hijo de tres noches de edad, Magni, le saca, por lo que su padre le regala el caballo Gullfaxi<sup>685</sup>. Con la aventura más avanzada, a Thor le serán entregados diversos dones facilitadores:

Thor llegó a alojarse con la gigante llamada Gríð; era madre de Víðar el taciturno. Le dijo a Thor la verdad sobre Geirröð, que era un troll enormemente sabio y de difícil trato. Le

---

<sup>676</sup> Véase Homero, *Iliada*, pp. 166-172, Canto IX, vv. 115-300.

<sup>677</sup> Véase Homero, *Odisea*, pp. 74-75, Canto II, vv. 399-440.

<sup>678</sup> Véase Homero, *Odisea*, p. 91, Canto III, vv. 473-487.

<sup>679</sup> Véase Homero, *Odisea*, p. 149, Canto VII, vv. 308-328.

<sup>680</sup> Véase Homero, *Odisea*, pp. 184-185, Canto X, vv. 1-27.

<sup>681</sup> Véase Homero, *Odisea*, pp. 192-194, Canto X, vv. 281-306.

<sup>682</sup> Véase Homero, *Odisea*, pp. 199-200, Canto X, vv. 501-539, pp. 221-223, Canto XII, vv. 35-143.

<sup>683</sup> Véase Homero, *Odisea*, pp. 346-347, Canto XXI, vv. 1-41.

<sup>684</sup> Véase Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, p. 49.

<sup>685</sup> Véase Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, p. 90.



prestó un cinturón de fuerza y unos guantes de hierro que ella tenía, y su bastón, que se llamaba Gríðarvöll<sup>686</sup>.

Por otro lado, en la epopeya germánica por excelencia, *Das Nibelungenlied*, Sigfrido reparte con largueza sus posesiones y las que no son suyas pero le está permitido repartir, y recibe de igual modo, aunque el esforzado Sigfrido no sea un ejemplo de correspondencia:

Ambos, Schildungo y Nibelungo acogieron con agrado al caballero. De común acuerdo, los nobles y los jóvenes príncipes rogaron con empeño al formidable mozo que les repartiera el tesoro entre ellos. El héroe prometió hacerlo así.

Se cuenta que él vio tantas piedras preciosas, que cien carros de carga no las hubieran podido transportar, además del oro del país nibelungo. Todo esto tenía que repartirlo el animoso Sigfrido.

Como pago del favor, le dieron la espada del (rey) Nibelungo, pero mal les resultó el servicio que iba a prestarles Sigfrido, el héroe cumplido. Éste no lo pudo llevar a cabo, porque ellos se enfurecieron.

Tenían allí entre sus amigos doce hombres esforzados, forzudos gigantes, pero, ¿de qué les valían? A éstos los aniquiló colérico el brazo de Sigfrido, y además sometió a setecientos guerreros del país nibelungo

con la formidable espada llamada Balmung. Muchos jóvenes guerreros a causa del terrible pavor que les infundía la espada y el animoso héroe, le entregaron sus tierras y fortalezas<sup>687</sup>.

Sigfrido no es el único héroe de esta epopeya que reparte sus dones, Krimilda<sup>688</sup>, que a su vez es un don a Sigfrido concedido por Gunter<sup>689</sup>, el propio Gunter<sup>690</sup> y Rodegar<sup>691</sup> también lo hacen.

Y esta característica no se centra sólo en la Europa continental y Asia, sino que aparece también como un rasgo característico de héroes locales en el ecuador de África, donde, a modo de ejemplo, se nos presentan héroes donadores como Eyegue Obama, que

<sup>686</sup> Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, p. 92.

<sup>687</sup> Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 54, estrofas 91-95. Véase también Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 46, estrofa 39.

<sup>688</sup> Véase Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, pp. 200, 210 y 243, estrofas 1059-1063, 1127-1128, y 1366-1374.

<sup>689</sup> Véase Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 87, estrofa 334.

<sup>690</sup> Véase Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, p. 153, estrofa 805.

<sup>691</sup> Véase Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, pp. 289-291, estrofas 1692-1710.

regala a su pueblo una caja de la que surge un elefante que realiza todas las tareas de los habitantes de la villa<sup>692</sup>, o son depositarios de dones, como Ntutum Eyga Engong, que recibe de su madre, que procede del mundo de los muertos, algo extraño para los Ecang:

- Aquí está lo que me has pedido. Llévame donde haya espacio, donde no haya nada cerca, para que te deje lo extraño. Es lo que tengo en la mano. Los difuntos de Ecang que me acompañaban ya han vuelto.

*Todos:* ¿Ah?

¡Ah!

¿Aáááá?

*Todos:* ¡Aaá!

Salieron fuera. Ntutum Eyagadoblaron la esquina de la casa. La mujer levantó la mano en una dirección. Las hierbas y los árboles que había en ese lugar se apartaron y se metieron en el bosque. Después tiró lo que tenía en la mano —¡TUUUMMMM!—

Apareció un pozo enorme. Sus aguas se movían como olas. La mujer cogió dos redes, las tiró al río: —VVVVUUUU—.

Las recogió —RRRrrri—.

Y salieron llenas de envueltos de pescados cocinados a la brasa y condimentados con sal, picante y cebolla.

Dijo a su hijo:

- Esto es algo extraño. Lo que tú pedías: algo extraño al mundo de los labios de la gente. Desde que el mundo existe, nadie ha tenido nada parecido. Aquí está.

Ntumun dijo:

- Sí. Es realmente extraño.

¡Escuchad orejas!

*Todos:* ¡Escuchan!

La madre desapareció. Y Ntutum Eyaga quedó con lo extraño<sup>693</sup>.

Estos cantores se llegan incluso a mofar de este hecho recurrente de donar, y para ello recurren a la exageración:

---

<sup>692</sup> Véase Ngong, *En Busca de los inmortales*, pp. 224-225.

<sup>693</sup> Ngong, *En Busca de los inmortales*, pp. 75-76.

Uno de los grandes caprichos, que justifica como gajes del mando, consiste en que cuando llega a algún sitio y alguna mujer le piropea diciendo “te tengo cogido el pie”, refiriéndose al pie de Nzé Medang, éste le regala muchas riquezas, aunque no vaya a recordarla nunca más. Es por el sólo y mero hecho de querer lograr más fama en los contornos, a fin de dejar resonancia de su paso como si de un rico se tratara<sup>694</sup>.

Encontramos esta característica tan extendida en la literatura oral tradicional, que no faltan ejemplos en baladas (género a caballo entre la épica, la epopeya y la lírica) como las celtas:

Me parece a mí una agradable recompensa,  
la que dio Cormac on deseo a los fianna,  
sesenta onzas de oro rojo  
y con garras rojas cincuenta perros.  
Cincuenta paquetes de cuernos,  
cincuenta juegos de ajedrez de color azul,  
y cincuenta caballos de furia  
al hijo de Cumal, el de las afiladas armas<sup>695</sup>.

En general, los héroes de H.P. Lovecraft suelen recibir conocimientos y apoyo físico, moral y psicológico, y donar otros conocimientos que podrían salvar al mundo de amenazas exteriores y/o interiores, o revelan secretos a los seres humanos que pueden llevarles a una mejor existencia. Esto es lo que cualquier científico pretende durante su larga trayectoria y que tan bien muestra este maestro de la literatura. El geólogo expedicionario de *At the Mountains of Madness*, trata de persuadir a los componentes de una futura expedición al Polo Sur regalándoles lo que él descubrió en su viaje: el conocimiento de la existencia de una raza de seres totalmente destructivos<sup>696</sup>. Este mismo argumento se

<sup>694</sup> Ngong, *En Busca de los inmortales*, p. 304.

<sup>695</sup> Que no es otro que Finn, el gran héroe celta de Irlanda, en esta bella balada titulada “La espada de Caoilte”. Véase Ramón Sainero, (ed.), *Los grandes mitos celtas, y su influencia en la literatura*, Barcelona, Edicomunicación, 1998, p. 35.

<sup>696</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 11-14.

repite en “*The Shadow Out of Time*”, donde Nathaniel Wingate Peaslee incluso llega a escribir en un diario todas sus aventuras anteriores<sup>697</sup>, y se lamenta de la pérdida de un libro encontrado en una ciudad subterránea, escrito de su propio puño y letra, que databa de antes del Pleistoceno, y que desafortunadamente se le escapa de las manos en su huida del lugar<sup>698</sup>.

La relación entre conocimientos adquiridos y conocimientos repartidos lleva a muchos personajes de H. P. Lovecraft a intentar encontrar el gran secreto buscado por el ser humano desde *Gilgamesh*: la inmortalidad. Y su búsqueda, lleva a diversos personajes a realizar abominables pactos con seres extraterrestres, como en “*The Shadow Over Innsmouth*”<sup>699</sup>; enfrentarse al demonio-sultán Azathoth, en *The Dream-Quest of Unknown Kadath*<sup>700</sup>; y a la muerte, como es el caso del joven Ward que intenta conseguir el don de la inmortalidad para bien de la especie humana<sup>701</sup>, en “*The Case of Charles Dexter Ward*”.

En *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, los dones y contrapones se suceden entre Radolph Carter y sus aliados, los zoogs, los gatos, los necrófagos y los lamidos nocturnos. Los Zoogs regalan al héroe para el camino dos calabazas con savia fermentada de un árbol que había crecido a partir de una semilla lunar dejada por alguien<sup>702</sup>, él informa a los gatos de un peligro que corren, y a cambio ellos le escoltan a través del bosque y el general de los gatos le abre puertas con palabras clave<sup>703</sup>, incluso le llegan a socorren necrófagos de un galeón interestelar repleto de malolientes seres lunares<sup>704</sup> como pago por alertarles del cautiverio de algunos de los suyos.

---

<sup>697</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, pp. 464-466.

<sup>698</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, p. 544.

<sup>699</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 3*, pp. 403-405 y 461-463.

<sup>700</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, p.483.

<sup>701</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 300-301.

<sup>702</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 367-368.

<sup>703</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 412-413.

<sup>704</sup> Véase Lovecraft, *Ómnibus 1*, pp. 449-450 y 452-455.

Los dones que suelen recibir los héroes-protagonistas de las obras de H. P. Lovecraft en particular, y de las obras de ficción científica en general, suelen ser del mismo tipo que ellos conceden: el conocimiento. Es el caso de Radoph Carter en “*Through the Gates of the Silver Key*”:

Las ondas surgieron de nuevo, y Carter supo que el Ser le había oído. Y entonces brotó de aquella ilimitada Mente un torrente de conocimiento y de explicaciones que abrieron nuevas perspectivas al buscador y le prepararon para una comprensión del cosmos que nunca había soñado poseer. Le fue dicho cuán infantil y limitado es el concepto de un mundo tridimensional, y qué infinidad de direcciones existen además de las conocidas direcciones de arriba-abajo, adelante-atrás, derecha-izquierda. Le fue mostrada la pequeñez y la tensa vacuidad de los dioses de la Tierra, con sus nimios intereses y conexiones humanas, con sus odios, sus coleras, sus amores y vanidades, con su ansias de plegarias y sacrificios, y sus exigencias de una fe contraria a la razón y a la naturaleza<sup>705</sup>.

En la ficción científica encontramos que el uso del don y el contradon son muy normales. En *I Robot*, de Isaac Asimov, el protagonista de una de las historias es Herbie un modelo muy diferente al resto, ya que le ha sido concedido el don de leer las mentes<sup>706</sup>, no de forma mágica, sino por deducciones basadas en las palabras y reacciones de las personas<sup>707</sup>. Raramente se equivoca, y la reacción egoísta de la doctora Susan Calvin, al verse expuestos públicamente sus deseos más íntimos gracias a Herbie, es la que conduce a la trágica muerte cerebral del robot<sup>708</sup>. En *Neuromancer*, de William Gibson, el protagonista y héroe, Case, tiene un gran problema que se le puede solucionar con una operación de

---

<sup>705</sup> Lovecraft, *Ómnibus 1*, p. 530. Traduzco de: “The waves surged forth again, and Carter knew that the Being had heard. And now there poured from that limitless Mind a flood of knowledge and explanation which opened new vistas to the seeker, and prepared him to such a grasp of the cosmos as he had never hoped to possess. He was told how childish and limited is the notion of a tri-dimensional world, and what an infinity of directions there are besides the known directions of up-down, forward-backward, right-left. He was shown the smallest and tinsel emptiness of the little Earth gods, with their petty, human interests and connections - hatred, rages, loves and vanities; their craving for praise and sacrifice, and their demands for faiths contrary to reason and nature”.

<sup>706</sup> Véase Asimov, *Yo, robot*, p. 160.

<sup>707</sup> Véase Asimov, *Yo, robot*, pp. 166-167.

<sup>708</sup> Véase Asimov, *Yo, robot*, pp. 191-192.

cirugía muy complicada y cara. Armitage, que quiere contratar sus servicios, se la ofrece. Sin embargo, una vez llevada a cabo, le ponen en una tesitura muy complicada:

- ¿Qué me dirías si te aseguro que podemos corregir tu desperfecto neuronal, Case? - Armitage miró súbitamente a Case como si estuviese esculpido en un bloque de metal; inerte, enormemente pesado [...]

- Es ahí donde te cambiaron el fluido. También te cambiaron la sangre, pues incluyeron un páncreas en el paquete. Y un poco de tejido nuevo en el hígado. Lo de los nervios no lo sé. Muchas inyecciones. No tuvieron que abrir nada para el plato fuerte. -Se sentó junto a él. - Son las 2:43:12 AM, Case, Tengo un microsensor en el nervio óptico [...]

- Tienes quince saquitos de toxina sujetos a las paredes de varias arterias mayores, Case. Se están disolviendo. Muy despacio pero disolviéndose sin lugar a dudas. Cada uno contiene una micotoxina. Ya estás familiarizado con el efecto de esa micotoxina. Es la misma que tus jefes anteriores te dieron en Memphis.

Case parpadeó, mirando a la máscara sonriente.

- Tienes tiempo para hacer lo que te pediré, Case, pero nada más. Haz el trabajo y te inyectaré una enzima que soltará los saquitos sin abrirlos. Luego necesitas un cambio de sangre. Si no, los sacos se disuelven y tú vuelves a lo que eras. Así que ya lo sabes, Case, nos necesitas<sup>709</sup>.

Case cumplirá con su cometido, entrará en el programa designado en la matriz, y disfrutará del don de la salud.

En *The Left Hand of Darkness*, de Ursula K. LeGuin, Genly Ai posee el poder de la telepatía<sup>710</sup>, y decide enseñárselo a su amigo Estraven en su periplo por el Hielo:

El lenguaje de la mente era lo único que yo podía darle a Estraven como don de mi civilización, ese realidad extraña que a él tanto le interesaba. Yo podía hablar y describir interminablemente, y en verdad no tenía otra cosa que dar, y aun era posible que no hubiera nada más importante entre lo que podíamos darles a las gentes de Invierno. Pero no puedo decir que no haya infringido la ley de embargo cultural por gratitud a Estraven<sup>711</sup>.

---

<sup>709</sup> Gibson, *Neuromante*, pp. 42, 46 y 62.

<sup>710</sup> Véase LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, pp. 79-81.

<sup>711</sup> LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, p. 269.

Así las cosas, Ai le comienza a enseñar el don a su amigo<sup>712</sup>, y este termina por aprender muy bien sus lecciones<sup>713</sup>, aunque al principio muestre un poco de reticencia<sup>714</sup>.

En la novela *Dune*, de Frank Herbert, primera de una saga aun por terminar, y en la espléndida adaptación de David Lynch, el héroe de los habitantes de *Arrakis*, Paul Atreides, tiene los dones de la telequinesis y la telepatía, que tan útiles le serán para vencer en la batalla contra las tropas del Emperador y del Barón, para ello dona la primera a los *arrakianos* para su uso bélico, y hace uso de la segunda para controlar a los gusanos de arena. Se convierte de este modo en un mesías salvador del planeta, como así hiciera el héroe por excelencia: Jesucristo.

Y es que no hay mayor placer que el saberse leyenda, el saber que todas las heroicidades perdurarán en el tiempo y nuestros nombres serán recordados. Ya sea en la literatura oral tradicional, o en la ficción científica, la búsqueda de la inmortalidad, en sus múltiples facetas es el fin último de todo héroe:

Robert Neville miró con cuidado a la nueva gente de la Tierra. Sabía que no era parte de ellos, lo sabía. Como los vampiros, él era el anatema y terror negro a ser destruido. Y, repentinamente, el concepto le llegó, divirtiéndole incluso en su dolor.

Una tos ahogada llenó su garganta. Se giró y se apoyó en el muro mientras tragaba las píldoras. De vuelta al principio, pensaba mientras el letargo final se arrastraba por sus miembros. De vuelta al principio. Un nuevo terror nacido de la muerte, una nueva superstición entra en la invulnerable fortaleza de la eternidad.

Soy leyenda<sup>715</sup>.

---

<sup>712</sup> Véase LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, pp. 272-273.

<sup>713</sup> Véase LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, p. 291.

<sup>714</sup> Véase LeGuin, *La mano izquierda de la oscuridad*, pp. 275-276.

<sup>715</sup> Matheson, *I am Legend*, p. 161. Traduzco de: "Richard Neville looked out over the new people of the earth. He knew he did not belong to them; he knew that, like the vampires, he was anathema and black terror to be destroyed. And, abruptly, the concep came, amusing to him even in his pain.

A coughing chucklefilled his throat. He turned and leaned against the wall while he swallowed the pills. Full circle, he though while the final lethargy crept into his limbs. Full circle. A new terror born in death, a new superstition entering the unassailable fortress of forever.

I am legend".

## 4. Conclusiones

A lo largo del siglo XX y principios del XXI, se ha estado definiendo la ficción científica como género literario a partir de la temática, en el caso de que se definiera como tal. No nos parece conveniente que una definición tenga un único punto de apoyo y, a tenor de la necesidad de otros géneros para la creación de este tipo de literatura, se nos ha hecho condición casi indispensable intentar determinar qué es la ficción científica. Como definición, hemos optado por la que ofrece Darko Suvin, pues es la más precisa de las pocas que hemos encontrado y que se mantienen al margen de prejuicios. Al tratarse de un autor de la era comunista, ha pasado inadvertido para gran parte de la crítica en inglés, la más activa, hemos de decir. No obstante, nos congratulamos al observar que en los últimos años se están empezando a dejar a un lado las convicciones políticas<sup>716</sup>.

El pulso que mantienen defensores de la noción de género literario para la ficción científica, como Darko Suvin o Eric S. Rabkin, con los que la niegan, como Hugo Gernsback, Judith Merrill, o Paul Kent Alkon, no hace sino levantar las sospechas de que nos encontremos ante un ente diferente.

Desde los años sesenta del siglo XX, cuyo primer ejemplo encontramos en Kingsley Amis, una corriente de la crítica ha comenzado a separar la ficción científica de lo fantástico. Y son Darko Suvin y Jean Bellemin-Noël los primeros en defender la separación entre estos géneros. Nosotros nos posicionamos del lado de Stanislaw Lem cuando afirma que la hibridación entre géneros es muy común. En España, Antonio García Berrio, Javier Huerta

---

<sup>716</sup> Por ejemplo, Carl Freedman defiende también esta definición en su libro (tesis doctoral de 1999) *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, USA, 2000.



Calvo y Javier Rodríguez Pequeño ya han desligado la ficción científica como género único a nivel temático, e incluso retórico. A nuestro parecer, y después de consultar los diferentes puntos de vista, existe una ficción científica rigurosa, que se aleja de esa hibridación, y otra ficción científica menos rigurosa, y que engloba el resto de los estilos que hemos demarcado, y que sí se sustentan de dicha hibridación. Las dos concepciones son factibles y no son contradictorias, desde nuestro punto de vista. O bien existe una ficción científica con algunos estilos *exocéntricos* hibridados, o bien un género único con uno de sus estilos más puro. Creemos haber demostrado que este estilo riguroso fue a nacer de la pluma de Leopoldo Lugones, en 1898, y que tras la Segunda Guerra Mundial, en un primer impulso, y durante la Guerra Fría, después se expandió, momentos estos en los que la creencia en los avances científicos tomaron capital importancia en la vida cotidiana del ciudadano.

Tras posicionarnos entre los que creen que lo fantástico y la ficción científica son géneros diferentes, hemos propuesto un modelo expositivo basado en esferas, con hibridaciones causadas por la influencias entre géneros. Este modelo se inspira en la ciencia y en las lecturas que hemos realizado para lograr construir esta tesis. Como todo cuerpo crítico, es finito, como finitas son sus conclusiones, por lo que dejamos abierto el debate sobre la cuestión del género y la poética en la ficción científica. Con el tiempo, los géneros, al igual que todo lo que nos rodea, evolucionan, y si la teoría de Todorov nos parece obsoleta a principios del siglo XXI, no lo era en su época. De igual modo, con los años, estas hipótesis y teorías que lanzamos deberán ser revisadas.

Hemos ampliado y concretizado con subdivisiones los grandes temas de la ficción científica que ya establecieron Robert Scholes y Eric S. Rabkin, y hemos añadido la relación temática que se establece entre la literatura tradicional oral, y más en concreto, entre el mito y la ficción científica. No seremos los primeros en afirmar que este género representa la

transformación de los mitos antiguos en mitos contemporáneos, ya Paul K. Alkon, Robert Scholes, Eric S. Rabkin, y Mark R. Hillegas acercan la ficción científica al mito, al afirmar que comparten elementos. Pero sí creemos haber demostrado este hecho, y en el primer capítulo de la presente tesis, lo ejemplificamos con el empleo de elementos mítológicos en varias obras, así como la gran influencia que ha ejercido el mito en los escritores de este género, que cuenta con dos de los cuatro<sup>717</sup> grandes creadores de *mitopoéticas* reconocidos en todo el mundo: Frank Herbert y H. P. Lovecraft.

Así, creemos haber respondido a las dos hipótesis que nos formulábamos en la introducción y que nos sirvieron de base para plantear el primer capítulo de la presente tesis:

Hemos encontrado que el carácter más estricto de género literario de la ficción científica, tan discutido en la crítica literaria, parece tener su momento de generalización tras la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría, con un nuevo resurgimiento de la ficción científica más rigurosa, y más tarde en los años ochenta, con una continuación en el ciberpunk, una de las expresiones máximas del posmodernismo. También, hemos mostrado aquí y a lo largo de toda la tesis cómo los elementos heredados de la literatura tradicional oral han sido esenciales en la conformación de la ficción científica hasta mediados de los años 40, momento a partir del cual continúan estando presentes en todos los estilos, y también en el ciberpunk, como en la versión más rigurosa del género, pero reducen su importancia dentro de los objetivos de las obras de algunos autores de índole más posmodernista. Por otro lado, la utopía, la distopía y la ucronía científicas, y la ópera espacial, mantienen los temas, motivos y tipos de la literatura narrativa tradicional oral en general, y de los mitos, en particular, convirtiéndose en varios de los principales baluartes de su preservación y difusión.

---

<sup>717</sup> Los otros dos son J. R. R. Tolkien y Robert E. Howard.

La popularización masiva del género de la ficción científica en la industria del cine y de la televisión, como última salvaguardia del atolladero económico por el que pasan las productoras, no ha ayudado, de hecho, a la extensión del género, sino que largometrajes y sagas de ópera espacial, que lindan en la frontera entre géneros —y nunca mejor dicho—, han sido el modelo aceptado en general por la sociedad y la crítica cinéfila, distorsionando así la esencia del género. Salvo contadas películas, la diferencia entre la ficción científica en la literatura y en el cine recae en la movilización de lo visual, en el espectáculo que este segundo ofrece<sup>718</sup>. El cine muestra unos mundos que no producen extrañamiento, como sí sucede en la literatura, y al mismo tiempo:

Estos mundo son fácilmente legibles para el espectador, pues son contruidos con las convenciones iconográficas de la ficción científica. La imagen significa meramente algo nada familiar a través de series de códigos familiares. El extrañamiento no es una regla propuesta desde el punto de vista de la narración fílmica<sup>719</sup>.

Introducirse en la obra literaria de H. P. Lovecraft, y en la ficción científica como género, es una cuestión compleja y comprometida. Hasta la fecha, son muy pocos los críticos que se han acercado a este autor sin prejuicios ni intenciones ocultas, tanto a su favor, como en su contra. Se puede decir que las ideas preconcebidas nutren casi cualquier artículo o libro relacionado con él. Su crítica a la prosa de la época, su separación consciente de los movimientos de escritores de su tiempo, sus ideas políticas, y su desarrollo del horror, no le granjearon muchas amistades, y sí le procuraron el anonimato que tan solo sus admiradores, con las mejores intenciones, lograron desvanecer, pese a que en ocasiones causaron más desacierto que otra cosa. Por tanto, hemos realizado un trabajo muy exhaustivo para determinar los estudios sobre el autor que nos iban a servir como

---

<sup>718</sup> Véase VV.AA., *Alien zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. Annette Kuhn, Routledge y Chapman and Hall, Londres y Nueva York, 1990, p. 2.

<sup>719</sup> Traduzco de VV.AA., *Alien zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, pp. 6-7.

asiento, hemos cotejado más de un centenar de artículos y libros para descartar los que no presentaban la rigurosidad necesaria en un análisis académico serio, y los que no hacían sino repetir lo que Sunand Tryambak Joshi escribía en sus artículos y libros.

Uno de nuestros objetivos ha sido, pues, mostrar a un Lovecraft más desnudo, más esencial, menos mediatizado y menos manipulado. Un Lovecraft que, además de ser él mismo, el personaje, el autor, fue también una encrucijada de influencias, de estilos, de estímulos que era preciso detectar y analizar de forma objetiva.

El Lovecraft más conocido y más estudiado es el Lovecraft del horror. Y no era esa la dimensión que más nos interesaba. Nuestra prioridad ha sido, por un lado, demostrar que fue creador de obras de horror y de ficción científica, y por otro, estudiar el entramado de textos y de fabulaciones que permite reconocer en su obra elementos típicos de los discursos épico-mitológicos orales y de los discursos científicos. Por lo tanto, hemos añadido, al estudio de la influencia de la literatura oral en general, y la épico-mitológica en concreto, el primer estudio de su ficción científica, y hemos expuesto datos concretos sobre la importancia de este autor en la introducción de mitos, por un lado, y del horror por otro, en la susodicha ficción científica. Es por tanto, un autor bisagra entre la concepción de la ficción científica antes y después de él. Creemos que con nuestro esfuerzo su gran influencia en el género ha quedado patente.

El tercer capítulo de la tesis muestra una breve panorámica de los estudios actuales sobre literatura oral tradicional, concentrándose en los estudios sobre los mitos y sobre la épica oral, géneros que aparecen fusionados en muchas ocasiones, como en el *Poema de Gilgamesh*. Dentro de los estudios “míticos”, autores como Mircea Eliade y Alan Dundes, entre otros, han sido los que han encauzado el trabajo.

Hay autores —entre los que se cuentan John Johnson, Thomas A. Hale y Stephen Belcher (1997) — que afirman que el verso no es un signo definitorio de la épica, puesto que se han encontrado testimonios de relatos épico-mitológicos orales que combinan la prosa y el verso, o que simplemente no emplean la versificación. Lo que podría invalidar en parte los aspectos prosódicos que ha mantenido la discusión entre las dos grandes posturas sobre la oralidad de la épica. Nosotros consideramos que el factor elocutivo se debería transformar en un elemento básico en la discusión. El que un texto épico fuera leído, recitado, cantado y/o salmodiado, o narrado nos parece algo muy importante a tener en cuenta. Y determina, en alguno de los casos, la propia composición de la obra. Tal y como implicamos en su momento, el calificativo de *oral* depende de cada texto.

Y una segunda conclusión al respecto está relacionada con las funciones que desempeña la oralidad en los textos. Aunque se han ofrecido tipologías muy válidas del género, creemos que se debería destacar el valor de la función de la oralidad y la norma escrita en la composición, difusión y “vida en variantes” de la épica, y su vinculación con los otros géneros de la literatura oral tradicional.

Desde que en el ámbito español se definieran los conceptos de “literatura oral” y “oralidad”, y desde que se publicara la obra de Diego Catalán *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*. (2001), se han abierto nuevas perspectivas al estudio de la literatura tradicional oral y su composición. En el ámbito anglosajón, los estudios de John Miles Foley y su revista *Oral Tradition* han sido los impulsores de grandes avances en el conocimiento de la épica oral y la mítica, y su vinculación con los otros géneros orales. Esa vinculación tiene un reflejo hacia el exterior. Otros tipos de literaturas se han visto fuertemente influenciados también, y en especial la ficción científica, que ha asumido un papel protagonista en su difusión mundial.

A medida que hemos ido desarrollando estos planteamientos, hemos ido comprobando que no era ningún despropósito comparar los tipos, los motivos y los temas de la épica y los mitos orales, y de la ficción científica, y todo ello remarcando la principal importancia del autor que introdujo estas relaciones, H. P. Lovecraft.

Dos razones que apoyan este enfoque desde el cual interpretamos la obra de Lovecraft en concreto, y la ficción científica en general, son las siguientes:

- Si se aplica la oposición *sujeto/objeto*, encontramos que la épica oral privilegia lo segundo; es decir, que “el autor puede afrontar los hechos con mayor o menor emotividad, pero siempre están fuera de él<sup>720</sup>”. La narración épica se centra en los hechos, y no tanto en el carácter ni en la psicología subjetiva de los personajes. Eso mismo sucede en mucha de la literatura de ficción científica<sup>721</sup>, y especialmente en las obras anteriores a la irrupción de autores como Isaac Asimov, durante la llamada Generación Dorada.

- Además, las epopeyas orales tienen una relación muy estrecha, como se sabe, con viejas cosmogonías y mitologías. Y la ficción científica se pregunta —como se pregunta siempre cualquier ciencia— por la causa, por el origen. La utopía y la distopía han sido empleadas por la literatura científica<sup>722</sup> desde sus comienzos en el campo de la ficción científica, como luego lo serían la novela de aventuras y la novela de viajes. Lo cual añade otro término a la ecuación que aquí presentamos. La ficción científica está entrecruzada de influencias y paralelismos con otros géneros. Es una esfera con fuertes fuerzas que influyen sobre ella.

En la comparativa de temas, motivos y tipos entre las epopeyas y la ficción científica hemos partido del arquetipo *jungiano* del héroe, asimismo, hemos empleado una idea de Claude Lévi-Strauss, que afirma que las diferentes culturas de los seres humanos,

---

<sup>720</sup> Emma González de Gambier, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, p.139.

<sup>721</sup> Esta misma impersonalidad narrativa se encuentra también en la novela gótica, representante o precedente —según algunos críticos, no todos—, de la literatura de lo fantástico.

<sup>722</sup> Esta caracterización engloba tanto la ficción como el ensayo científico.

sus conductas, sus esquemas lingüísticos y sus mitos revelan la existencia de patrones comunes a toda la vida humana. Así, hemos encontrado en nuestra búsqueda innumerables ejemplos de la pervivencia de patrones en la ficción científica, y cuyo origen procede de la expresión de esos patrones en la literatura oral tradicional. Es la ficción científica, por tanto, y para nosotros, una extensión de la esencia de los mitos, expresada con otro lenguaje, el científico. No se trata por tanto de seleccionar un par de dioses y extrapolarlos de forma metafórica a una novela, que también sucede, sino de emplear un lenguaje diferente para las respuestas de las mismas preguntas que sirvieron a la creación de los mitos. De esta forma respondemos a la hipótesis principal que nos movió a desarrollar esta investigación, y que se preguntaba cuál era la relación entre estos tipos de literatura.

Vamos a retomar un argumento de la introducción cuando decimos que la comparación de los motivos, temas y tipos está justificada porque una de las principales razones que se han aducido para declarar la ficción científica como género ha sido lo característico de dichos elementos, que como hemos demostrado aquí, no son exclusivos de un género —no al menos en lo concerniente al ámbito del héroe—, sino que son la presencia e interacción del extrañamiento y de la cognición las que marcan la definición del género de la ficción científica. Este dato lo aproxima a los mitos si consideramos, como ya explicó Galileo Galilei, que una representación que extraña es la que nos permite reconocer su tema, pero que al mismo tiempo no nos parece familiar. Es por esta causa, por la que creemos que hemos necesitado de tanto esfuerzo para demostrar lo que algunos académicos han afirmado, y que sepamos, ninguno ha intentado justificar, eso mismo que el saber popular y la ciencia mastican desde hace mucho tiempo: que la ficción científica son los mitos del presente. Como seres humanos, nos hemos formulado las mismas cuestiones, y seguimos ofreciendo las mismas respuestas, pero en formato diferente.

## 5. Bibliografía

### 5.1. Bibliografía básica

Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio; los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 265-282.

Alkon, Paul K., *Science Fiction before 1900. Imagination. Discovers. Technology*, New York, Twayne Publishers, 1994.

Alvar, Carlos y Alvar, Manuel, *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra, 1997.

Amis, Kingsley, “Starting points”, *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 9-29.

Anónimo, *Beowulf y otros poemas anglosajones. Siglos VII – X*, ed. Luis y Jesús Lerate, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Anónimo, *Cantar de los Nibelungos*, ed. y trad. Emilio Lorenzo Criado, Madrid, Cátedra, 1994.



Anónimo, *Cantar de mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 2000.

Anónimo, *La epopeya de Gilgamesh. El gran hombre que no quería morir*, ed. Jean Bottéro, Madrid, Ediciones Akal, 1998.

Anónimo, *Leyendas de la antigua Mesopotamia. Dioses, héroes y seres fantásticos*, de. Federico Lara Peinado, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.

Anónimo, *Poema del Mio Cid*, ed. Ian Michael, Madrid, Castalia, 2001.

Anónimo, *Popol Vuh*, ed. Adrián Recinos, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996 [1960].

Asimov, Isaac, *Guide to Science. 1 The Physical Sciences*, Harmondsworth, Pelican Books, 1975 [1960].

Asimov, Isaac, *Yo, robot*, Barcelona, Edhasa, 2007 [1974].

Ayuso, M<sup>a</sup> Victoria, García Guillarín, Consuelo y Solano Santos, Sagrario, *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, Akal Ediciones, 1997 [1990].

Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990.

Beckson, Karl & Ganz, Arthur, *Literary Terms. A Dictionary*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983 [1960].

Bellemin-Noël, Jean, “Notas sobre lo fantástico”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 107-140.

Bessière, Irène, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 83-104.

Blackwood, Algernon, *Tales of the Supernatural*, Suffolk, The Boydell Press, 1983.

Blackwood, Algernon, *The Human Chord*, London, Macmillan and Co. Ltd., 1928.

Bloch, Robert, “Poe & Lovecraft”, en *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*, ed. S. T. Joshi, Athens, Ohio University Press, 1980 [1973], pp. 158-160.

Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina y Casares, Adolfo Bioy, *Antología de la Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940.

Borges, Jorge Luis y Zemborain, Esther, *Introducción a la Literatura Norteamericana*, Buenos Aires, Columba, 1967.

Bould, Mark, “Cyberpunk”, *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 217-231.

Bowra, C. M., *Heroic Poetry*, London, McMillan & Co. Ltd., 1952.

Browning, T.G., "Stanley G. Weinbaum: SF Flare", en *Books of Distinction*, 2006. URL: <http://www.darkmoonrising.com/issues/jun04/default.asp?file=bod>, [visita el 26/01/07].

Burleson, Donald R., "H. P. Lovecraft: The Hawthorne Influence", en *Extrapolation*, 1981 (1), nº 22, pp. 262-269.

Burleson, Donald R., "The Mythic Hero Archetype in *The Dunwich Horror*", en *Lovecraft Studies*, West Warwick, Necronomicon Press, 1981 (2), nº 4, pp.3-9.

Cannon, Peter, *H. P. Lovecraft*, Boston, Twayne Publishers, 1989.

Catalán, Diego, "Hacia una poética del romancero oral moderno", en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (AIH). Actas IV*, dir. Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1971. URL: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_030.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_1_030.pdf) [visita el 04/01/2007].

Catalán, Diego, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Centro de Estudios históricos Menéndez Pidal, 2001.

Clarke, Arthur C., *Astounding Days: A Science Fictional Autobiography*, New York, Bantam Books, 1990.

Clore, Dan, "Metonyms of Alterity: a Semiotic Interpretation of *Fungi from Yuggoth*", en *Lovecraft Studies*, West Warwick, Necronomicon Press, 1994, nº 30, pp. 21-32.

Conquest, Robert, "Science Fiction and Literature", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 30-45.

Cramer, Kathryn, "Hard Science Fiction", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 186-196.

Csicsery-Ronay Jr., Istvan, "Science Fiction/Criticism", *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 43-59.

Davis, Sonia H., *The Private Life of H.P. Lovecraft*, West Warwick, Necronomicon Press, 1985.

de Camp, L. Sprague, *Lovecraft: A Biography*, Garden City, Doubleday and Company, 1975.

Delclós, Tomás, "Japón y Corea del Sur preparan leyes para regular la conducta de los robots", *El País Digital*. URL: [http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/Japon/Corea/Sur/preparan/leyes/regular/conducta/robots/elpeputecib/20070419elpebtec\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/Japon/Corea/Sur/preparan/leyes/regular/conducta/robots/elpeputecib/20070419elpebtec_1/Tes)  
[visita el 07/03/2007].

Díaz Viana, Luis, "El juglar ante su público. Diversas formas de la actuación juglaresca", en *Revista de Folklore*, Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja España, 1986, 97-103.

Díez, Julián, *Antología de la ciencia ficción española. 1982-2002*, Barcelona, Minotauro, 2003.

Dundes, Alan, “Binary Opposition in Myth: The Propp/Lévi-Strauss Debate in Retrospect”, *Wester Folklore*, Vol. 56, nº 1, 1997, pp. 39-50.

Dundes, Alan, “The Hero Pattern and the Life of Jesus”, *In Quest of the Hero*, Princetown, Princetown University Press, 1990, pp. 179-233.

Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Editorial Kaidós, 2005 [1957].

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 [1996].

Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo, y del Brío Carretero, Clara, “Sobre la métrica del *Cantar del Mio Cid*. Deslindes previos”, 2003. URL: [http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista7/CANTAR\\_DE\\_MIO\\_CID.htm](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista7/CANTAR_DE_MIO_CID.htm) [visita el 04/11/2006].

Finnegan, Ruth, “How oral is oral tradition”, en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 37, nº 1, In Memoriam of W. H. Whiteley, 1974, pp. 52-64.

Foley, John Miles, *Traditional Oral Epic*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990.

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

Gibson, William, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 2007 [2006].

Glowinski, Michal, “Los géneros literarios”, *Teoría literaria*, ed. por Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushnea, México D.F., Siglo XXI editores S.A., 1993 [1989].

González de Gambier, Emma, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

Harris, Joseph, “Myth and Literary History: Two Germanic Examples”, *Oral Tradition*, n° 19, Columbia, <http://journal.oraltradition.org/issues/19i/harris>, 2004, 2004, pp. 3-19.

Hillegas, Mark R., “Science Fiction as a Cultural Phenomenon: A Re-Evaluation”, *SF: The other side of Realism*, ed. Thomas D. Clareson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 272-281.

Hillegas, Mark R., “The literary background to science fiction”, *SF: The other side of Realism*, ed. Thomas D. Clareson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 103-17.

Homero, *Iliada*, ed. y trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Editorial Gredos, 2001.

Homero, *Odisea*, ed. y trad. José Luis Calvo, Madrid, Cátedra, 1996.

Huxley, Aldoux, *Brave New World*, Londres, Harper Collins Publishers, 1994

Huxley, Aldoux, *Un mundo feliz*, Barcelona, Debolsillo, 2007 [1969].

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 419.

Johnson, John Williams, Hale, Thomas A. & Belcher, Stephen, *Oral Epics from Africa: Vibrant voices from a Vast Continent*, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Joshi, Sunand Tryambak, "Introduction", *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Horror of H. P. Lovecraft*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1991.

Joshi, Sunand Tryambak, *H. P. Lovecraft: A Life*, West Warwick (Rhode Island), Necronomicon Press, 1996.

Joshi, Sunand Tryambak y Schultz, David. E. (eds.), *Lord of a Visible World. An Autobiography in Letters*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 2000.

Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Trotta, 2002.

K. Dick, Philip, *The Man in the High Castle*, London, Penguin, 2001.

LeGuin, Ursula K., *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona, Minotauro, 2002 [1973].

Le Guin, Ursula K., *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1979.

Lem, Stanislaw, "Robots in Science Fiction", *SF: The other side of Realism*, ed. Thomas D. Clareson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 307-325.

Lem, Stanislaw, "On the Structural Analysis of Science Fiction", *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego, Nueva York, Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1984, pp. 31-44.

Leonard, Elisabeth Anne, "Race and Ethnicity in Science Fiction", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 253-263.

Lévi-Strauss, Claude, *El origen de las maneras en la mesa, Mitológicas III*, Siglo XXI, Madrid, 1972.

Lewis, C. S., "On Science Fiction", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 103-115.

Lord, Albert B., *The singer of tales*, Boston, Harvard University Press, 1960.

Lord. Albert B., *Epic singers and oral tradition*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

Lovecraft, Howard Phillips, *An Index to the Selected Letters of H. P. Lovecraft*, S. T. Joshi (ed.), West Warwick, Necronomicon Press, 1991.



Lovecraft, Howard Phillips, *At the Mountains of Madness and Other Novels*, Sauk City, S. T. Joshi (ed.), Arkham House Publishers, 1964.

Lovecraft, Howard Phillips, *Collected Essays, Volume 3: Science*, S. T. Joshi. (ed.), New York, Hippocampus Press, 2005 (2).

Lovecraft, Howard Phillips, *El horror de Dunwich y otros relatos de los mitos de Cthulhu*, Madrid, EDAF, 1999.

Lovecraft, Howard Phillips, *Lovecraft's Library: A Catalogue*, S. T. Joshi y Marc A. Michaud (eds.), West Warwick, Necronomicon Press, 1980.

Lovecraft, Howard Phillips, "History of the Necronomicon". URL: <http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/1131/01histen.html> [visita el 27/03/06].

Lovecraft, Howard Phillips, *Narrativa completa*, Vol. I, ed. Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2005.

Lovecraft, Howard Phillips, "Notes on Writing Weird Fiction", *Malacandra*. URL: <http://www.geocities.com/SoHo/Café/1131/html> [visita el 27/03/06].

Lovecraft, Howard Phillips, *Obras escogidas. Segunda selección*, José M<sup>a</sup> Aroca (ed.), Barcelona, Editorial Acervo, 1981.

Lovecraft, Howard Phillips, *Ómnibus 1. At the Mountains of Madness*, London, Harper Collins Publishers, 1999.

Lovecraft, Howard Phillips, *Ómnibus 2. Dagon and other macabre tales*, London, Harper Collins Publishers, 2000 (1).

Lovecraft, Howard Phillips, *Ómnibus 3. The hunter of the dark*, London, Harper Collins Publishers, 2000 (2).

Lovecraft, Howard Phillips, *Tales*, Peter Straub (ed.), New York, The Library of America, 2005 (1).

Luckhurst, Roger, *Science Fiction*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2005.

Lugones, Leopoldo, *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Cátedra, 1996.

Magnotta, Michael, “Per Abat y la tradición oral o escrita en el Poema del Cid: Un ensayo histórico-crítico (1750-1972)”, en *Hispanic Review*, Vol. 43, nº 3, 1975, pp. 293-309.

Martin, Andrew, *The Knowledge of Ignorance. From Genesis to Jules Verne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Matheson, Richard, *I am Legend*, London, Orion Books, 2006.

McCarthy, Cormac, *The Road*, London, Picador/Macmillan Publishers Limited, 2006.

Mendlesohn, Farah, "Introduction: reading science fiction", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-14.

Mendlesohn, Farah, "Religión and science fiction", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 264-275.

Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

Merrick, Hellen, "Gender in science fiction", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp.241-252.

Merril, Judith, "What do you mean: Science Fiction", *SF: The other side of Realism*, ed. Thomas D. Clareson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 53-95.

Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1991.

Montaner, Alberto, "Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica)", en *Ressons èpics en les literatures i el folklore hispànic*, eds. P. Bádenas y E. Ayensa, Atenas, Acrinet, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2004, pp. 9-39. En el URL: [http://www.acrinet.net/files/ACRINET\\_SP.pdf](http://www.acrinet.net/files/ACRINET_SP.pdf) [visita el 03/02/2007].

Moskowitz, Sam, "Dawn of Fame: The Career of Stanley G. Weinbaum", *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, Westport, Hyperion Press, Inc., 1974.

Moskowitz, Sam, "The Lore of H. P. Lovecraft", *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction*, Cleveland, World Publishing Co., 1963, pp. 243-260.

Muñoz Puelles, Vicente, *La ciencia ficción*, Valencia, Editorial La Máscara, 1998.

Nandorfy, Martha J., "La literatura fantástica y la representación de la realidad", *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001, pp. 243-264.

Ndong, Eyí Moan, *En busca de los inmortales*, ed. Ramón Sales Encinas, Barcelona, CEIBA, 2004.

Opland, Jeff, "Defining the Characteristics of Oral Style", en *Comparative Literature*, Vol. 45, nº 4, University of Oregon, 1993, pp. 361-371.

Pearson, Wendy, "Science Fiction and queer theory", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 149-162.

Pedrosa, José Manuel, "El Cid donador (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)", Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2002, pp. 295-323.

Pedrosa, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.

Pedrosa, José Manuel, *Enciclopedia Universal Multimedia en DVD*, Madrid, 1997.

Pedrosa, José Manuel, “La lógica de lo heroico: mito épica, cuento, cine, deporte..., (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”, *Los mitos y los héroes*, Uruña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003, pp. 37-63.

Pedrosa, José Manuel, “¿La muerte de la épica? Las metáforas de un género literario, entre la modernidad y la posmodernidad”, *Revista de Poética Medieval*, nº 14, 2005, pp. 47-94.

Pedrosa, José Manuel, "Ritos y ensalmos de curación de la hernia infantil: tradición vasca, hispánica y universal", en *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun, Sendoa, 2000, pp. 135-171.

Pedrosa, José Manuel, “San Cuthuman, San Antonio de Papua, San Francisco de Asis: santos, animales y círculos mágicos”, (en prensa).

Pedrosa, José Manuel, “Teseo y el laberinto, o por qué los héroes están obligados a pasar por tubos estrechos”, *Europa: narraciones de lo intercultural. Actas del Congreso "Europa, continente abierto: narraciones de lo intercultural"*, ed. P. Vega Rodríguez, Madrid, Cooperación Internacional-Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2005, pp. 21-33.

Pierce, John J., *Odd Genre. A Study in Imagination and Evolution*, Westport y London, Greenwood Press, 1994.

Platón, *Timeo*, en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Editorial Gredos S.A.

Pollack, Andrew, "Scientists Take New Step Toward Man-Made Life", *New York Times*,  
URL: <http://www.nytimes.com/2008/01/24/science/24cnd-genome.html>, [Visita el  
24/01/2008].

Rabkin, Eric S., "Genre Criticism: Science Fiction and the Fantastic", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 89-102.

Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en el URL:  
<http://buscon.rae.es>.

Roas, David, "La amenaza de lo fantástico", *Teorías de lo Fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros S. L., 2001.

Rodríguez Pequeño, Javier, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.

Rodríguez Pequeño, Javier, "Possible Worlds: No mimetic credible fiction", en *Studia Poetica*, 10, Literaturwissenschaft als Wissenschaft über Fiktionalität, Szeged, 1997, pp. 41-51.

Sainero, Ramón, *Los grandes mitos celtas, y su influencia en la literatura*, Barcelona, Edicomunicación, 1998.

Scholes, Robert, "The Roots of Science Fiction", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 46-56.

Csiscery-Ronay Jr., Istvan, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, USA, 2008.

Scholes, Robert y Rabkin, Eric S., *Science Fiction. History. Science. Vision*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1977.

Schweitzer, Darrell, *The Dream Quest of H. P. Lovecraft*, San Bernardino, Borgo Press, 1978.

Seed, David, *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999.

Segal, Robert A., *In Quest of the Hero*, Princetown, Princetown University Press, 1990.

Segal, Robert A., *Theorizing About Myth*, Boston, University of Massachusetts Press, 1999.

Shippey, T. A., "The cold war in science fiction, 1940-1960", *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 90-109.

Shreffler, Philip A., *The H.P. Lovecraft Companion*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1977.

Slonczewski, Joan y Levy, Michael, "Science fiction and the life sciences", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 174-185.

Smith, Colin, "Epics and Chronicles: A Reply to Armistead", en *Hispanic Review*, Vol. 51, n° 4, University of Pennsylvania Press, 1983, pp. 409-428.

Smith, John D., "The Singer of the Song? A reassessment of Lord's 'Oral Theory'", en *Man, New Series*, Vol. 12, n° 1, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1977, pp. 141-153.

Sontag, Susan, "The Imagination of Disaster", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 116-131.

Stableford, Brian, "Science Fiction and Ecology", *A Companion to Science Fiction*, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing, 2005, pp. 127-155.

Sterling, Kenneth, "Caverns Measureless to Man", en *Science-Fantasy Correspondent 1*, Arlington, 1975, pp. 36-43.

Snorri Sturluson, *Textos mitológicos de las Eddas*, ed. Enrique Bernárdez, Madrid, Miraguano Ediciones, 1998.

Suvin, Darko, "On the Poetics of the Science Fiction Genre", *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 57-71.



Tatsumi, Takayuki, "Japanese and Asian Science Fiction", *A Companion to Science Fiction*, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing, 2005, pp. 323-350.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil, 1970.

Tolkien, J. R. R., *The Silmarillion*, Christopher Tolkien (ed.), Boston, Houghton Mifflin, 1977.

Tomachevsky, Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982 [1929].

Torlá, Carles Bellver, "Lovecraft según Borges", en *Malandraca*, 1998. URL: <http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/1131/04borges.html> [visita el 02/09/2007].

Urquijo Estremera, Paulino, *Cienciaficción*, Madrid, P. Ar. De Es. Ediciones, 2004.

Uther, Hans-Jörg, *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

Vergano, Dan, "Scientists create 1st bacteria strain from man-made DNA", *USA Today*, [http://www.usatoday.com/tech/science/discoveries/2010-05-21-genome21\\_ST\\_N.htm](http://www.usatoday.com/tech/science/discoveries/2010-05-21-genome21_ST_N.htm), [visita el 20/05/2010].

Verne, Jules, *Viaje al centro de la Tierra*, Madrid, Alianza Editorial, 2006 [1975].

VV.AA., *Alien zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. Annette Kuhn, Routledge y Chapman and Hall, Londres y Nueva York, 1990.

VV.AA., “Los dilemas éticos de la robótica”, *El País Digital*, URL: [http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/dilemas/eticos/robotica/elpeputec/20070307/elpeputec\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/dilemas/eticos/robotica/elpeputec/20070307/elpeputec_1/Tes) [visita el 19/04/2007].

Weinbaum, Stanley G., *A Martian Odyssey and the Other Science Fiction Tales*, Westport, Hyperion Press, Inc., 1974.

Wells, H. G., *La guerra de los mundos*, Madrid, Castalia, 2006.

Wells, H. G., *La isla del Dr. Moreau*, Madrid, Anaya, 2003 [1990].

Wells, H. G., *La máquina del tiempo y otros relatos*, Madrid, Valdemar, 2007.

Woodman, Tom, “Science fiction, religion and transcendence”, *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 110-130.

Yelland, H. L., Jones, S. C., y Easton, K. S. W., *A handbook of Literary Terms*, London-Sydney-Melbourne, Angus & Robertson Publishers, 1983 [1950].

## 5.2. Otra bibliografía relevante

En este apartado, y tras una rigurosa selección, ofrecemos algunas obras que, aunque no forman parte integrante explícita del cuerpo del texto de la tesis, sí han contribuido a crear este estudio, y son referencia de importancia para una lectura más profunda de aspectos laterales.

Angenot, Marc, “Jules Verne: the last happy utopianist”, *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 18-33.

Bethke, Bruce, “Cyberpunk”, en *Amazing Science Fiction Stories*, Vol. 57, n° 4, 1983.

Brooks, Landon, *Science Fiction after 1900. From the Steam Man to the Stars*, New York-London, Twayne Publishers, 2002.

Chiri, Giuseppe, *L'epica Latina Medioevale e la Chanson de Roland*, Genova, Emilio degli Orfini, 1936.

Clute, John, “Science fiction from 1980 to the present”, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 64-78.

Duchamp, L. Timmel, "Science Fiction Film and Television", *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*, Vol. 3, 1, Primavera 2010, pp. 135-141.

Duncan, Andy, "Alternate history", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 209-218.

Eckhardt, Jason C., "Behind the Mountains of Madness: Lovecraft and the Antarctic in 1930", en *Lovecraft Studies*, 1987, n° 14, pp. 31-38.

Edward, James, *Science Fiction in the 20th Century*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1994, p. 197. URL: <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm> [visita el 26/01/2007].

Elías, Carlos, "En la ciencia también hay literatura. Análisis de elementos literarios en las obras científicas de Galileo y Darwin", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, n° 33, 2006. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/grancien.html> [visita el 07/03/2007].

Faig, Kenneth W., *The Parents of Howard Phillips Lovecraft*, West Warwick, Necronomicon Press, 1990.

Freedman, Carl, *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, USA, 2000.

García-Teresa, Alberto, “Las aventuras de Emmanuel Goldtein. Usos ideológicos en la ciencia ficción”, en *Jabberwock. Anuario de ensayo fantástico*, dir. Arturo Villarubia y Alberto García-Teresa, Madrid, Bibliopolis, 2007, vol.II, pp. 7-36.

González Grueso, Fernando D., “Buddai y el gigante durmiente aborigen de Australia”; en *Culturas Populares. Revista electrónica*, Madrid, nº 4, 2007, 17 páginas. URL: <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/gonzalezgrueso1.pdf>.

Haraway, Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, pp. 149-181.

Hassler, Donald M., “The Renewal of “Hard” Science Fiction”, *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 248-258.

Holquist, Michael, “How to Play Utopia: Some Brief Notes on the Distinctiveness of Utopian Fiction”, *Science Fiction. A collection of critical essays*, ed. Mark Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1976, pp. 57-71.

Huntington, John, “The Science Fiction of H. G. Wells”, *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 34-50.

Jagose, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, New Cork, New York University Press, 1996.

James, Edward, "Utopias and anti-utopias", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 219-229.

Johnson, John Williams, Hale, Thomas A. y Belcher, Stephen, *Oral Epics from Africa: Vibrant voices from a Vast Continent*, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Leiber, Fritz, "A Literaty Compernicus", en *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*, Athens, Ohio University Press, 1980, pp. 50-62.

Lévy, Maurice, *Lovecraft, ou, Du fantastique*, Paris, C. Bourgois, 1972.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques. Les mythologiques: Le cru et le cuit*, Paris, Pion, 1964.

Lovecraft, Howard Phillips, *Collected Essays, Volume 1: Amateur Journalism*, S. T. Joshi. (ed.), New York, Hippocampus Press, 2004 (1).

Lovecraft, Howard Phillips, *Collected Essays, Volume 2: Literary Criticism*, S. T. Joshi. (ed.), New York, Hippocampus Press, 2004 (2).

Lovecraft, Howard Phillips, *Horror en el Museo y otras colaboraciones*, Antonio Prometeo Moyá (ed.), Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1980.

Lovecraft, Howard Phillips, *Los Mitos de Cthulhu*, Rafael Llopis (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1969.

Lovecraft, Howard Phillips, *Muerte con alas*, Antonio Prometeo Moyá (ed.), Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1978.

Lovecraft, Howard Phillips, *Narrativa completa. Vol. II*, ed. Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2007.

Lovecraft, Howard Phillips, *Obras escogidas. Primera selección*, José M<sup>a</sup> Aroca (ed.), Barcelona, Editorial Acervo, 1996.

Lovecraft, Howard Phillips, *The Ancient Track: Collected Poetical Works*, S. T. Joshi (ed.), West Warwick, Necronomicon Press, 2000 (3).

Lovecraft, Howard Phillips, *The Ancient Track: The Complete Poetical Works of H.P. Lovecraft*, S. T. Joshi, (ed.), San Francisco, Night Shade Books, 2001.

Lovecraft, Howard Phillips, *Viajes al otro mundo*, Rafael Llopis (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1971.

Menéndez Pidal, Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.

Rodríguez Pequeño, Javier, “La ciencia ficción y la literatura popular”, en *Cuadernos del Lazarillo*, nº 7, Salamanca, AITIPE, enero-abril 1995, pp.22-25.

Rodríguez Pequeño, Javier, "Referencia fantástica y literatura de transgresión", en *Tropelías*, n° 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, pp. 145-156.

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven y London, Yale University Press, 1979.

Suvin, Darko, "The Utopian Tradition of Russian Science Fiction", *The Modern Language Review*, Bath, University of Bath, Vol. 66, No. 1, pp. 139-159.

Suvin, Darko, "Theses on Dystopia 2001", *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, ed. Raffaella Baccolini y Tom Moylan, Routledge, 2003, pp. 187-191. URL: <http://books.google.com.au/books?hl=en&lr=&id=o77zULqmAMC&oi=fnd&pg=PA187&dq=darko+suvin+utopia&ots=hxmzyYffJ8&sig=HkUKO1Hbstxl3xs5X6O11S3PRbk#PPA190,M1>.

VV.AA., Logia del Tentáculo. URL <http://dreamers.com/logia/index.html>.

VV.A.A., *The Arkham Collector*, Sauk City, Arkham House Press, 1967-1971.

Wenger, Phillip E., "Utopia", *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 79-94.

Wesfahl, Gary, "Hard Science Fiction", *A Companion to Science Fiction*, ed. David Seed, Malden, Oxford, Melbourne, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 187-201.



Westfahl, Gary, "Space opera", *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 197-208.

Williams, Raymond, "Utopia and science fiction", *Science Fiction. A Critical Guide*, ed. Patrick Parrinder, London y New York, Longman Group Limited, 1979, pp. 52-66.